الدكتور سمير بشة

الهويّة والأصالة في الموسيقى العربيّة



مراجعة وتقديم:
أ. د: منير السعيداني







د. سمير بشة

من مواليد 9 ماي 1963 بصفاقس، تونس، أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى بتونس، موسيقيّ، متحصّل على ديبلوم الموسيقى العربيّة (1982)، باحث في اختصاص الموسيقولوجيا، متحصّل على شهادة الدكتورا في علوم وتقنيّات الفنون، اختصاص نظريّات الفنّ (2007). كاتب عام الجمعيّة التونسيّة للبحث في الموسيقى والموسيقولوجيا، شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلميّة الوطنيّة والدوليّة.

له عدّة مقالات منشورة باللّغتين العربيّة والفرنسيّة في مجلات علميّة متخصّصة حول الموسيقى وماهيّاتها، إشكاليّات الهويّة والغيريّة، التثاقف والمثاقفة في الموسيقى، التحليل الموسيقيّ، الفلسفة وإستطيقا الموسيقى، الإثنوسينولوجيا، التعليم الموسيقيّ وتاريخ الفنون الغنائيّة الركحيّة في تونس.

له كتاب "تمجيد الموسيقولوجيا"، ترجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة لأهمّ مقاربات "جون جاك ناتّي" (Jean-Jacques Nattiez)، أحد كبار المنظّرين والباحثين في اختصاص الموسيقولوجيا المعاصرة والصادرة عن منشورات كارم الشريف في 2011.

الهوية والأصالة

في الموسيقى العربية

الدكتور سمير بشة

الهوية والأصالة في الموسيقى العربية

إشكاليات وقراءات

مراجعة وتصدير: الأستاذ الدكتور
منير السعيداني

منشورات: كارم الشريف

- عنوان الكتاب:" الهوية و الأصالة في الموسيقى العربية: إشكاليات و قراءات ".
- المؤلف : الدكتور سمير بشة
- عنوان السلسلة : السلسة الموسيقية.
- الطبعة : الأولى 2012
- الناشر: منشورات كارم الشريف
- العنوان : 5 ساحة المنجي بالي - شقة عدد 6 - تونس 1000
- الهاتف : 90 03 20 25 (216+)- (216+) 44 11 34 71
- البريد الإلكتروني : editionkaremsharif2010@yahoo.fr
- تصميم الغلاف : الفنان التشكيلي حسين مصدق
- التصميم الداخلي : إبراهيم بن هقي.
- مراجعة لغوية : محمد الثابت.
- المطبعة : المغاربية للطباعة و إشهار الكتاب
- الهاتف : 83 76 83 70 (216+)- الفاكس : 75 89 83 70 (216+)
- الموزع داخل تونس وخارجها : الشركة التونسية للصحافة" sotupresse".
- الهاتف : 499 322 71 00216– الفاكس : 004 323 71 00216
- البريد الإلكتروني :sotupresse@sotup.com.tn
- ثمن النسخة في تونس : 14.000دت - ثمن النسخة خارج تونس : 14$
- كمية السحب: 2000 نسخة
- ر.د.م.ك: ISBN 978-9938-802-31-3

الكتاب مدعم من المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيا الحديثة والتنمية - المعهد العالي للموسيقى بتونس

الكتاب مدعم من وزارة الثقافة

الفهرس

الإهداء

إلى زوجتي وابنيَّ أحمد وأنور
الذين منحوني وقتا هم أحوج إليه



لا يسعني في مستهل هذا الكتاب إلا أن أعبر عن خالص الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ منير السعيداني الذي تفضل بمراجعة وتصحيح هذا العمل فلولاه لما استقام لنا في صورته النهائية هذه.

كما أتوجه بالشكر إلى جميع أساتذتي الذين لم ينالني شرف حضور دروسهم وحلقاتهم وأخص بالذكر السادة؛ عبد الله العروي وفتحي التريكي ومحمد بن أحمد ومحمد عابد الجابري ومحمد مسعود إدريس وسبيلا محمد سبيلا وجون جاك ناتي (Jean-Jacques Nattiez) وجيدو كريشنامورتي (Jiddu Krishnamurti) ومحمد الطالبي والتوحيدي وابن عربي، الذين علّموني مكابدة البحث ولذته وفتحوا بصيرتي على مسارات عدة من التفكير والتأويل، وحمّلوني دون قصد، مسؤولية الكتابة في رحاب علم فسيح متعدد القراءات.

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان لأساتذتي الأفاضل الذين شجعوني على البحث في عالم الفنون وهم السادة محمود قطاط والحبيب بيده وسمير التركي والناصر بن الشيخ.

فشكرا لهم جميعا.


توطئة

كان انشغالنا منذ سنوات، متّجها إلى مسائل علمية مختلفة ومتشعّبة؛ منها ما يتعلّق باختصاص الموسيقولوجيا في شتّى مقارباتها النظرية والتطبيقية، ومنها ما يحوم حول نظريات الفنون وإستطيقا الموسيقى في علاقتهما بالصورة والمسرح والسينما. إلا أنّ البحث في الهوية الموسيقية عموما، كان بالنسبة إلينا هاجسا فكريا متواصلا، نتفاعل مع سياقاته، يُفعِّل فينا توتّرات، فنُفَعِّل فيه تساؤلات متفرّعة لا حدّ لها، بناء على أفكار وتخمينات نعي بها، فنقترح أخرى من خلالها بديلا لها. هو بحث متواصل عن مجهول اضطرّنا بأن نفكّر فيه ونبحث عنه، فقارنّا وأوّلنا وجادلنا بشكل مُحايث وأحيانا منفصل باستعمال المنطق واللغة، آلتَي الفكر. الكلّ يصبّ في الجدل الفكري من أجل تحويل الهوية الموسيقية من المجهول إلى المعلوم؛ مرئيّة، منظورا إليها لا من خلال السمع والبصر، بل من خلال البصيرة.

ومع اعتقادنا أن ما قمنا به لا يخلو من فائدة علمية ومنهجية، فإن البحوث والدراسات التي أنجزناها في هذا الإطار، اتّخذت عدّة اتّجاهات من حيث اختيار المواضيع، ومن حيث طريقة تقديمها وتحليلها. ولئن بدت جميع تلك الطروحات والإشكاليات في شكلها بريئة وحياديّة، فهي في حقيقة الأمر، تعكس في مضمونها المباشر وغير المباشر، اتّجاها إيديولوجيا واع، تبنّيناه على إثر قراءات شخصية كانت في مواضيع كثيرة،

منها ما هو متعلّق بالعلوم الثقافية والسياسية، ومنها ما له صلة بالعلوم الاجتماعية والفلسفة وغيرها من الاختصاصات.

إنّ اختياراتنا الفكرية في هذه الدراسة، متّجهة في سياق الجدل الذي يضع في اعتباراته تقابل الآراء وتقاطع الفرضيات حول مفهوم الهوية الموسيقية. وقد أصبح من الواضح اليوم، أنّ مضمون البحث في هذا الموضوع، يقع في تقاطع التناقضات وتداخلها وتكاملها أحيانا، إلى جانب ما يفرضه تضافر مختلف الاختصاصات وتفاعلها في شتّى العلوم الإنسانية؛ كعلم الاجتماع والتاريخ والفنون الركحية والفنون الدرامية والفلسفة والأنتروبولوجيا...، وما يمنحه من إضافات إلى منظور الموسيقى والموسيقولوجيا، حيث تتضامن جميعها من أجل البحث والتواصل والإبداع. وكمحاولة للمساهمة في بحث تلك الإشكاليات المتضاربة، جاءت هذه الدراسات لبناء قاعدة أوّلية تطرح جدلا فكريا حول علاقة الموسيقى بالهويات الثقافية. كل هذا، لن يمنعنا مستقبلا من إعادة النظر فيما قيل، باعتبار أنّ كل بحث هو في حقيقته إثارة وولادة لبحث جديد.

د. سمير بشة


تصدير

هذا كلام في كلام على سماع. مقال في مقال على مقام. مقال صاحب النصّ في الموسيقى، ومقالي مقال في مقاله يتّخذ منه، لطفا من مؤلّفه، موقع الصدارة، لا في الأهميّة بل، وحسب، في الترتيب. ما قال صاحب النصّ في الموسيقى محفّز لما أقول على قوله بحيث تتوالد الأقوال بعضها من بعض. خطاب على خطاب على خطاب كما الألف ورقة تتوالد لتتراكب فتتناسخ، منها ما يكون في الهامش معلّقا على المتن معلّقا في أطرافه، ومنها ما يكون في الصلب، متنا، موزع الإحالات على نصوص شتى ترد في الهامش. خطاب على خطاب على ... كما على اللوح الخشبي في كتاتيبنا القرآنية المتضمّن نصوصا رسمت على نصوص نسخت على نصوص محيت. سطح على وجه على عمق على غور سحيق لا يبين إلاّ ليتوارى عميقا.

هذا التصدير، إذا، خطاب سطح على خطاب وجه هو قول الكاتب على خطاب عمق هو الموسيقى على خطاب غور هو الهوية. خطاب على خطاب على خطاب... في تراكب الخطابات هذه ليس يطلب من تصدير قول علمي أو بحثي عادة إلاّ أن يقول ما يمكن أن يجعل القارئ أكثر استعدادا لالتقاط محاسن النصّ. لذلك أبدأ فأثني على المؤلّف مرّتين. أولى بسبب كونه، في ما أذكر، من أوائل الخارجين بالعلوم الموسيقية إلى هذا التقليد الجيد الرابط بين جمهرة كثيرة من علوم الإنسان والمجتمع ومباحث الموسيقى في توليف جديد، وثانيتهما لكونه اتّجه في خروجه هذا إلى

واحدة من أعقد المسائل المطروحة على هذه العلوم في طورها ما بعد الحداثي خاصّة، أعني مسألة الهوية.

قد يرقى بعض السؤال في هوية الموسيقى العربية، تاريخيا، إلى ما ازدهر منها في مواطن الثقافة والأدب الحجازية إبّان القرن الأوّل الهجري مرورا ببغداد فالأندلس وصولا إلى العصر الحديث. وقد يمسح بدايات تاريخها تلك التي كشفت عنها بحوث ولا تزال، وقد يبلغ منها ما اتّصل بين المدارس الموسيقية العربية الكبرى في تلاقحها ممتدا إلى قرون أربعة بعد ذلك في بغداد، أو على ثمانية قرون في الأندلس، أو على أكثر من ذلك. وقد يرقى السؤال إلى اللّحظة التاريخية الفارقة التي طرقت فيها الموسيقى الأوروبية الحديثة أبواب الثقافة العربية منذ نهايات القرن الثامن عشر. وقد يرقى بعض ذاك السؤال إلى تبلور مقوّمات المدرسة الموسيقية العربية القديمة في مكة والمدينة أوّلا في سياق ميلاد الدولة العربية المحمّدية وبروز احتياجاتها الجمالية والفنّية الجديدة متمايزة عن ميراث الأعاجم والأروام كما كان يقال. وقد يهتمّ بعضه الآخر بمدرسة بغداد التي وزعت موصلييها ومهديها وزريابها بين مقعد ومطور ومتجاوز لقواعد الموسيقى العربية القديمة في ذلك الطور من السيادة الثقافية والفكرية العربية الإسلامية عالمية الأبعاد مستمدّة زخمها من معينها العربي أوّلا ومما صهرته من تراثات ثقافية وقومية أخرى جعلتها تنطق بلسان عربي ثانيا. وقد يمسّ بعضه الآخر بما ورثته من بعض ذلك

المدرسة الموسيقية المغربية- الأندلسية في سياق مرور ثقافة العرب والمسلمين من طور التأسيس إلى نهضات حضارية أخرى في غير بلادها.

قد يرقى بعض من سؤال الهوية الموسيقية العربية في وجهه التاريخي إذا إلى النظر في منجزها متصاعد الزخم طردا مع ما شهده من معارك وخصومات بين اتّجاهات التأصيل والتحديث ومدارس التقليد والتجديد، سواء أكان إبّان العهد المكي المديني الأوّل أو إبّان العصر العباسي (إسحاق الموصلي في مواجهة إبراهيم بن المهدي)... أو في ما تجدّد منها طوال قرننا المنصرم. وقد يمسّ البعض الآخر من السؤال في وجهه الجمالي بنتائج الترجمات التي اضطلعت بنقل كتابات الإغريق والرومان والفرس والعجم في الموسيقى إلى اللّسان العربي لتحفّز ما كان لعلم الجمال الموسيقي العربي الإسلامي من أثر في ذلك عبر مصنّفات الكندي، والفارابي، وابن سينا، وإخوان الصفا وابن باجة... وصولا إلى اكتشاف العرب للتنظير الموسيقي الحديث وتبنّيهم تقاليد رسم المؤلّفات الموسيقية على الورق واتّباع أساليب التلقين غير الشفاهي ونظرهم في جمالياتها المعاصرة.

في تبعيض السؤال ترقية له لا تتوقّف عند حدّ. وفي ترقيه ذاك، قد يحوم بعض من السؤال حول تقويم مؤرّخي الموسيقى لمدى توفّق هذه المدرسة أو تلك في المزج بين غناء العرب وغناء العجم، أو غناء المسلمين بغناء النصارى، أو

غناء المشرق بغناء المغرب كما كان يقال، وقد يحوم بعضه الآخر في وجهه الموسيقي البحت حول تقاطع المنهجيات اللحنية العربية المغربية والمشرقية والخليجية والشامية والنيلية الحديثة والمعاصرة مع المنهجيات العربية المكية والبغدادية والأندلسية القديمة. وقد يتّجه بعض إناسي آخر من ذات السؤال إلى فحص امتزاج التقاليد الغنائية العربية "المتقنة" بالتقاليد الزجلية والإنشادية الشعبية والبدوية العربية من جهة والتقاليد الأوروبية الوافدة من جهة أخرى. وقد يتّصل وجه علمي اجتماعي آخر من السؤال بمواقع الإنجاز الموسيقي متنقلة بين القصور وبلاطات الأمراء ومجالس الثقافة والظرف ومحلاّت اللّهو ومدارس تدريب القيان والجواري والمغنّين، كما قد يتّصل بعضه الآخر بما للموسيقى من جمهور- جماهير المتعاطين متباينة هوياتهم الاجتماعية ومتراتبة أذواقهم في ما شهدته من استحالاتها حسب أرواح العصور وتشدّد التحديدات الفقهية أو تراخيها. وربما تفحص بعضه الآخر كيفيات تقلّب الطلب الاجتماعي على الموسيقى وتفارق اتّجاهاته ضمن تمايز الطلب الاجتماعي العام على الفنون والآداب والمنتجات الثقافية التي تتصل بالموسيقى أو تنفصل عنها في حركات من الاستدماج واللفظ متلاحقة. في تبعيض السؤال في الهوية الموسيقية العربية ترقية له لا تتوقّف عند حدّ لتثبت أنه، في ترقيه ذاك، يطرق مبحثا له مداخل شتّى موسيقيا وتاريخيا وإناسيا واجتماعيا وسياسيا واقتصاديا فتح النصّ أعيننا على البعض منها.

في خضمّ المراوحة بين وجه السؤال هذا ووجهه ذاك وتقليب مضامينه التاريخية تتراءى لنا أوجهه الحديثة والمعاصرة تلك التي يولي نحوها المؤلّف اهتمامه مراوحا بين مكوّنيْ الموسيقى العربية المعاصرة، "المتقن" و"الشعبي". تمثّل في ذلك، كما يتراءى لنا من خلال النصّ، تحدّيات عدّة أوّلها ذلك التعقد البالغ لمسارات الموسيقى الشعبية إنتاجا وإنجازا وتوزيعا وثانيها تحدي الإلمام بتوزّع هوية الموسيقى العالمة أو المتقنة بين هوية فردية (هوية الملحّن) وهوية أجناسية (نوع الموسيقى أو جنسها) وهوية لحنية (القطعة الموسيقية) وهوية موسيقية (المدارس الموسيقية) وهوية قومية (بلد ما) وهوية ثقافية (حضارية). وفي بعض وجوه السؤال الحديث والمعاصر في الهوية الموسيقية تحدّ ثالث مردّه أن الهوية هاهنا كما هي في كل موضع وحال هوية متعدّدة الوجوه ومتنوّعة التعابير، متحوّلة وتفاعلية ووضعياتية كما أشار إلى ذلك دونيس كوش الذي يستشهد به المؤلّف غير ما مرّة في نصّه. للهوية في تفرّدها وجوه متغيّرة حسب الأوضاع بحيث تبدو مسارا من الاستحالات والتشكّل المتجدّد أبدا تتكوّن لتتفكّك لتعيد تكوّنها من جديد. ولكنّها وفي اعتمادها على مؤشّرات وجودها الزمانية والمكانية تستقي لقسماتها خصائص من ترابطها العلائقي متعدّد المستويات بحيث تكون الجماعة هي الراسمة لحدود ما تبديه من سمات. وفي ترافق الوجهين وتداخلهما ما يجعل مسألة الهوية مسألة اجتماعية. هي بناء تاريخي اجتماعي مسترسل الحلقات دائم الربط بين الفردي الشخصي

والجماعي والمجتمعي وبين ما هو خصوصي ومتفرّد من جهة وما هو عمومي ومشترك من جهة أخرى.

ليس هذا التنظير للهوية المستقى من العلوم الاجتماعية قابلا للسحب على الهوية الموسيقية آليا كما ينبّهنا إلى ذلك المؤلّف. فهو يشير إلى أنّ التفجّر الإعلامي والاتّصالي الحادث بين الشعوب والمجتمعات والثقافات منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين جعل مسألة الهوية أو الهويات الموسيقية مبسوطةً على مستوى عالمي بل كوني على وقع التداخل الكبير بين اللّهجات واللّغات الموسيقية. ليس من سبيل إذا إلى التغاضي عن سقوط العديد من الحدود بحيث وجدت جمهرة كثيفة من الموسيقات على مقربة من أوسع الفئات كثافة مستمعين وملحّنين ومؤدّين وشعراء وتقنيين وعارضين ومموّلين ومثقّفي مجال ومخطّطين للسياسات الموسيقية وإعلاميين مختصّين ... وعلى ما يؤكّد المؤلّف، ليست أجراس الموسيقى في ذلك غريبة عن أزيز الرصاص، ولا فعل آلات العزف منقطعا عن فعل آلات القتل، ولا حال الأرصدة الموسيقية مخالفا لحال الأرصدة المالية، ولا ترانيم الأصوات معزولة عن أحابيل السياسة. لا يكون ذلك التنافذ ما بين الفنّ واللافنّ مباشرا وبالقصدية الساذجة التي قد تتبادر إلى أفهامنا. وعلى ذلك يلحّ المؤلّف في سياق تحليله على أن إرادة فكرية وسياسية واقتصادية محدّدة تسعى إلى فرض ما تريد أن تقنع الآخرين بأنّه موسيقى العالم أو الموسيقى العالمية. إنّ ما يوقفنا عليه المؤلّف هو وضع أقرب

إلى تداخل في الألحان وصمم في الآذان وكأنّ الإنسانية تستعيد بعضا من معاني تلك الأسطورة التي تقول إن "الرب" بلبل لغة الأرض كلّها حتى لا يفهم بعضهم لغة بعض فلا يتطاول عليه أهل بابل الطامعين في إمكانية الصعود إلى مقامه لسرقة أسرار القول عنده. بلبل الرب على أهل الأرض لغتهم ففرض عليهم ترجمة متعايشة. تلك الإرادة النافذة التي تسعى إلى فرض ما تريد أن تقنع الآخرين بأنه موسيقى العالم أو الموسيقى العالمية هي الرب الذي يبلبل لغة الأرض ولكنّها لا تفعل ذلك من أجل دفع الناس إلى تبنّي التعايش المتثاقف بل لتفرض لغتها الموسيقية النمطية.

في ما لا يشبه برج بابل من وضعنا هذا إذا تختلط الأصوات من غير فارز وتتنافذ الأسماع من غير حاجز اقتراضا واقتباسا وتضمينا ونقلا حرفيا بل وسرقة للألحان وتهميشا للثقافات وهيمنة على الموسيقات... هاهنا عمق من أعماق مسألة الهوية الموسيقية يقع على ما يشبه الاشتغال بنقل النصوص من لغة إلى لغة بحيث ينفذ في عمقه إلى ممارسات ترجمية تسوح بين الأمداء التاريخية والجغرافيات الحضارية والتخوم الثقافية والأنماط الفنّية والأرواح الموسيقية. ولكن الترجمات الموسيقية التي يقف عليها المؤلّف لا تستبعد مخطّطات الاستيلاء والاستحواذ بل ربما بلغت الإبادة الثقافية التي لا يذكرها النصّ ولكنّه يلمّح إلى ما يمكن أن يؤدّي إليها مصيرا من بين مصائر مرعبة كثيرة. في ما لا يشبه برج بابل من وضعنا هذا تتوتّر وتتواتر

الانتقالات من لهجات موسيقية تقال إلى لغات موسيقية تكتب ومن هذه إلى أخرى غير التي كتبت بها ومن تلك إلى غير التي قيلت بها ومن كلّ تلك الموسيقات إلى فنون أخرى غير سمعية بالضرورة أو هي بصرية تشكيلية ركحية ومشهدية فضلا عن كونها سمعية. في خضمّ ذلك يجد الخطاب الموسيقي ذاته مذابا في صهر جديد يعيد ترتيب الحدود لا بين الحضارات والثقافات والشعوب فحسب بل بين فنون العالم وموسيقاته منفجرة متسيّبة عابرة في خفاء متسللة في التواء ومنتصبة أنتصابا غير مرئي المصادر بحيث تكاد تغيم هوية الموسيقى ذاتها أو هي تتّخذ لها حدّا تعريفا أو حدودا تعريفات لا قبل لها به أو بها.

ولأن المؤلّف يعي أنّ تلك انسيابات معتادة في تواريخ الفنون، يناقش نصّه هذه المسائل في تأنّ. هو يفعل ذلك في حركة لولبية، تتقدّم لتعود أدراجها إلحاحا ثم تتقدّم إيضاحا، متدرّجة من النظري التاريخي إلى الميداني مستثمرة معارف في التاريخ والاجتماع والإناسة والتحليل الموسيقي الإثني والموسيقولوجيا البحتة كثيرة. وهو يوزّع ذلك على مباحث منفصلة في عناوينها متّصلة في مضامينها، محوصلا إياها في توليف جامع. تاريخيا يستعيد النصّ مفاصل كبرى لبروز مسألة الهوية الموسيقية العربية المعاصرة هي في عموم تكرارها أربعة تبرز منه أوّلا أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بما هي لحظة انفتاح لعالم الموسيقي في تونس على مشرقه العربي وغربه الأوروبي. تلي ذلك

ثلاثينات القرن العشرين وعلامتها مؤتمر القاهرة بما هو محطّة للفرز بين تبلور خطاب صريح في الهوية الموسيقية وما قبله. ثم تكون أواسط القرن نفسه ثالثا بما هي ظرف لإعادة ترتيب مفردات مسألة الهوية توافقا مع وضع أسس دول "الاستقلال" القطرية العربية، لتنتهي رابعا وأخيرا إلى منتهى القرن ذاته مع التفجّر الثقافي العولمي المعمم كونيا.

وعلى ذلك ففي هذا النصّ، ومن منظور تطوّر المناظرات الموسيقية في تونس، نوع من التجاوز للمناقشات التي كانت تتبلور في أوروبا لتصل مشوّهة لأنها كانت في أغلبها ملحة على اجتماعيات للموسيقى منفصلة عن خطابها الذاتي هي ذاتها. كان يحظر في تلك المناقشات ميراث مبتور لمدرسة فرانكفورت ومقولاتها في الصناعات الثقافية الواقعة تحت هيمنة أجهزة الدولة وسياساتها وهياكلها الرسمية والموجّهة إيديولوجيا عبر وسائل الإعلام... كما كان يحضر شبه من التحاليل الماركسية المرافقة لتجارب ما كان يعرف بفرق الموسيقى الملتزمة التي كانت تنشط، وبعضها لا يزال، في مقار الاتّحاد العام التونسي للشغل والفضاءات الجامعية وبعض نوادي دور الثقافة والشباب ذات الوشائج القويّة مع الأوساط اليسارية. فطوال سبعينات القرن العشرين وثمانيناته وصولا إلى منتصف تسعيناته تبلورت في تونس مناقشات حول الهوية الموسيقية استندت إلى منظور ماركسي وتحاليل متمركسة قسمت المنجز الموسيقي إلى موسيقى بروليتارية في مقابل موسيقى بورجوازية، أو

موسيقى مناضلة تجاه موسيقى مائعة أو موسيقى وطنية في تضادّ مع موسيقى لا وطنية. كما وجدت محاولات لتأكيد توجّه موسيقي تراثي "مناضل" لا يستند إلى الأغنية الدينية الطرقية والصوفية في نوع من التعبير الفنّي- الثقافي- السياسي "الإسلامي".

وفي النصّ أيضا، ومن جهة أخرى، تجاوز لمناقشات "رسمية"، حدّد لها مؤلّفه مناسبات في 1978 و 1984 وصولا إلى 2007 مرورا بمنتصف تسعينات القرن العشرين، انحصر في سياقها البحث في الهوية الموسيقية "التونسية" بين من سعوا إلى تأكيد ما كانوا أسموه الفنّ الراقي وفيه الكثير من التعالق مع منجز كبار الموسيقيين المصريين خاصّة والمشرقيين عامّة أو الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية وبين الذين سعوا إلى تأكيد "بصمة" تونسية اعتبروها صرفة. في سياق ذلك، ومنذ منتصف الثمانينات، خاصّة كانت عدّة من التظاهرات الموسيقية ومن منجزات الموسيقى في تونس تسعى إلى التوليف مع موسيقات شرقية وغربية. وقد دلّ ذلك على أنه ما كان ممكنا اختزال الهوية الموسيقية في اتّجاهات تتناسى فيها آثار الموسيقات الإفريقية (مهرجان قرطاج) والجاز (مهرجان طبرقة) والكلاسيكية الأوروبية (الجمّ) والشعبية المحدثة (ميكيس تيودوراكيس في قرطاج)... فضلا عن انفتاح التعليم الموسيقي الجامعي على نظريات حديثة وموسيقولوجيا متجدّدة. وبين كلّ هذه التقسيمات المتجدّدة والمتحوّلة كانت الواجهة الجديدة لمسألة الهويّة الموسيقية تطلّ برأسها منتقّلة أوّلا من التقسيمات

التي تربط الهوية الموسيقية بالهوية الاجتماعية إلى التقسيمات التي تربط بين الهوية الموسيقية والهوية الثقافية، وثانيا من المناقشات الفكرية العامّة إلى المناقشات الأكاديمية المختصّة. وعلى ذلك ففي النصّ إذا تجاوز مزدوج لمناظير سابقة في الهوية الموسيقية. لتلك الاستعاضة باجتماعيات الموسيقى عن التحليل الموسيقي من جهة ولذلك الاقتصار على "التحليل" الموسيقي منقطعا عن اجتماعيات الموسيقى من جهة أخرى.

على وجوهها هذه، كانت مسألة الهوية الموسيقية في تونس مبسوطة للنقاش على مستوى الإنجاز الذي كان منقسما على نفسه أفقيا (تعدّد الاتّجاهات) وعموديا (تمايز الإتقان) وعلى مستوى التنظير الذي كان متقابل الاتّجاهات طولا وعرضا. ولأنها برزت على هيأتها تلك فقد كانت مسألة ماسّة بأعماق اجتماعية ذات أهميّة خطرة ينبّهنا النصّ إلى البعض منها. أليست تفيد تلك المعطيات الخاصّة بتواريخ "اندلاع" المناقشات في مسألة الهوية الموسيقية كما وردت في النصّ في التذكير بأنها تواريخ منعرجات في تاريخ تونس لأنها وضعت مسألة الهوية عامّة على محكّ النزاع الاجتماعي الحادّ والعنيف أحيانا؟ أليست تلك علامات بارزة على أن التعبيرات الهوياتية ومنها الموسيقى مرافقة للمطالبات الهوياتية والموسيقى من بين أدواتها المثلى؟

على ذلك، راوح النصّ في انتقالاته المتسائلة بين مفردات المشهد الفنّي الموسيقي التونسي بأبعاده العربية: موسيقى شعبية، موسيقى كلاسيكية، موسيقى تأليفية

وهجينة، موسيقى إلكترونية، موسيقى آلاتية، وموسيقى مرتجلة مستعيدة لقوالب معلومة أو بنتها لحظة عابرة في مشهد معروض فاستحالت إلى مكوّن للمشهديّة العارضة. ومع أنّ النصّ منتبه تماما إلى ما طرأ من آثار إعادة هيكلة صناعات الفرجة والترفيه عالميا وعربيا وتونسيا، فإنه تمكّن من رسم لوحة عامّة كان المظهر الطاغي فيها مزدوجا بين التنوّع والتهجين لا فقط بين هويات الموسيقى الثقافية بل بين هوياتها الأغراضية أيضا، لا بل وكذلك بين الفنون المحتضنة للموسيقى أو المستخدمة لها أو المستمدّة منها أفكارها وتلاوينها الفنّية الأدائية. مزيّة النصّ في ذلك، وعلى الرغم من ابتساره، أنه وضع بعض منطلقات التحليل الذي يمكن أن ينظر في العلائق بين الموسيقى والمسرح والمسرح الغنائي وعروض النحت والرسم وفنون العرض على الشاشات بأنواعها وأحجامها، أو الموسيقى وبقية فنون العيش من أكل وتزين وتزيّ باللباس.

في هذه اللّوحة تسيب الحدود وتتخلخل التخوم بما كان من تطوّر وسائل النقل والعبور والاتّصال والتواصل وخاصّة تكنولوجيا نقل الأصوات والصور عبر الأسلاك ثم الأقمار العابرة للقارات وشبكة الإنترنت. وينصبّ البحث، وهذا ما افتتح النصّ بعض أسئلته من غير أن يسبرها كلّها، على الكيفيات التي يتمّ بها إنجاز التملّك المحلّي لهذا الوافد الموسيقي- الثقافي من غير استئذان. وعلى ذلك تتداخل مكوّنات الأصيل بمكوّنات الدخيل في هذه المنتجات-

الموروثات الموسيقية الثقافية لتبني هويات موسيقية جديدة، ولكنّها في جدّتها تلك تبدو مرتبكة وغير مستقرّة ومتردّدة. ومع أنّ النصّ يراوح بين التحليل والتصريح بالمواقف والآراء الإيديولوجية التي لا يخفي انحيازها الساعي إلى نوع من التوازن المستحيل، فإنه ينبّه بإشارات كثيرة إلى أنّ المدى التاريخي الطويل مجتمعا إلى التحليلات الاجتماعية والإناسية هو الكفيل بفرز هذا من ذاك، من غير أن يتوهّم أنّ تقبّل ذلك سيكون على الصفاء المرجو من بعض العقائد الثقافية.

كان يمكن للنصّ أن يشير بوضوح أكبر مما ورد في بعض ثناياه أنه يعي أنّ التعبيرات الثقافية الكونية والعالمية أو المعولمة لا تترسّخ في البيئات الثقافية القومية أو الجماعاتية إلاّ بعد عملية تبييء وإعادة تأويل هي عبارة عن تملّك مخصوص. فعلى قدر البيئات القومية والثقافية والاجتماعية يكون اختلاق نسخ خاصّة من النجوم العالميين مثلا. وكان يمكن لبعض تحليلات النصّ وخاصّة منها ما كان في الباب الثاني متعلّقا بموسيقى السطمبالي أو الموسيقى الغنائية المصوّرة أن تشرح أكثر أن ذلك يقوم على مبدأ أساسي هو التخيّر والانتخاب والاصطفاء وبالاستناد إلى خلفيات ثقافية وحضارية وأخلاقية واجتماعية مع مراجعة دائمة للحدود والتخوم والحواجز. أن ما يشتغل في مثل هذه الحالات أساسا هو عمليات مقايسة (مطابقة ما يستورد لمرجعيات ثقافية محلّية محدّدة) وعمليات تبيئة (ترجمة الكوني إلى وطني او محلّي اي جماعاتي) للتعبير عن هوية

معيّنة عبر بناء المعنى. عند الوقوف على ذلك يكون من اليسير رؤية ما جاء به النصّ من أنّ المعنى الخاصّ المبحوث عنه من خلال ذلك التملّك المخصوص يهدف إلى التخفيف من آثار تهميش اجتماعي أو إحباط اقتصادي أو إقصاء ثقافي كثيرا ما يترافق مع مجريات أزمات اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية تمرّ بها المجتمعات المعنية في ظروف خاصّة ومراحل تاريخية معيّنة. في هذا التلاقي بالضبط يثبت مرّة أخرى أنّ التعبير الهوياّتي وهو الموسيقى في ما نحن بصدده يستند على الأغلب على مطالب هوياتية تريد أن تستعيد مفقودا أو أن تغيّر موجودا أو أن تبلغ منشودا.

وعلى ذلك فربما كان من الملحّ أن يكون النصّ موضع نقاش يتثبت من مدى صحّة استخدامه للكثير من المفردات التحليلية على ضوء التحليل العلمي الاجتماعي مثلا. من المعلوم أن هذا ينزع نحو نسبية أكبر من النسبية التي تراعيها الإناسة الثقافية. ليس الأمر متعلّقا هاهنا بمجرّد مراعاة التعدّدية الثقافية والقول بما يسمّى الجيل الرابع من حقوق الإنسان مجسّدة في الحقوق والحرّيات الثقافية. النسبية من منظور علم الاجتماع نظر في التمايز الذي يحكم الفنّ اجتماعيا فيجعله ينفتح على اشتغالين: الهيمنة من جهة وإعادة الإنتاج من جهة ثانية. وعلى ذلك، فنسبية التحليل العلمي الاجتماعي تدفع بالبحث إلى ما أشرنا إليه أعلاه من أن التملّك الاجتماعي للموسيقى بوصفها منتجا فنّيا لا يمكن أن يكون بكيفية واحدة من قبل الجمهور كافّة. فهذا في حقيقته

الاجتماعية منقسم على نفسه ضمن فئات تتمايز في تعاطيها للموسيقى بين تلق يشغل مصفيات ثقافية وآخر يشغل مصفيات دينية أو أخلاقية وآخر يشغل مصفيات فكرية أو فلسفية... ويجعل ذلك مسألة التفرّج مثلا بوصفها عملية تلق ممارسة ثقافية اجتماعية تمسّ بالمجريات الاجتماعية الفعلية لاستقبال المنتج الفنّي. وكما للفنّ الموسيقي شروط اجتماعية للإنتاج فله شروط اجتماعية للاستقبال تذوّقا واستهلاكا. رؤوس أموال المستهلكين المتذوّقين تتوزّع في ذلك ممتدّة من الاقتصادي منها بما هو قدرة على اقتناء المنتج الفنّي واستهلاكه إلى "النقدي" بما هو قدرة على التلقي والفرز والاختيار ومقارعة المفروض السائد وصولا إلى الرمزي بما هو تملّك للخطاب الفنّي على أنه معبّر عن هوية اجتماعية ثقافية ما في سياقها الاجتماعي المخصوص.

لا مجال لما قد يعتبره البعض في هذا السياق ماسا برقيّ الفنّ و"عذريته" الإبداعية. الفنّ في هذا المنظور غير بريء إبداعا وتلقيا. واحدة من مزايا النصّ، وتعدادها يمكن أن يتّصل إلى أبعد من حاصل هذا التصدير، أنه يساهم في فتح الأعين على فهم ذلك، وهو ما ينصرف إليه مصمّما وغير عابئ بما قد يكون من شبهة التدنّي بالفنّ الموسيقي من علياء العبقرية المبدعة إلى أرض التثاقف المستحيل أو المثاقفة المعطّلة، ومن لمعة الإلهام "الهاوية" إلى لوثة المساومة المادية الغاوية. واحدة من مزايا النصّ أنه يعين على الفهم. ربما كان من المهمّ تسجيل أنّ الحاجة إلى التفسير مماثلة

الإلحاح. هاهنا دعوة للمزيد من التوليف بين العلوم الموسيقية والعلوم الاجتماعية من أجل تبيئة الموسيقى المبحوث فيها لا في سياقها التاريخي الاجتماعي وحسب بل في سياقات أكثر قدرة على تبيّن مساراتها الثقافية بوصفها خطابا. خطاب في الهوية مخصوص ذو هوية مخصوصة. ذلك ما يمكن أن يجعل القول في الموسيقى قولا ذا هوية علمية في قول ذي هوية فنّية. مقال على مقام. كلام على سماع.

أ.د منير السعيداني

تقديم

منذ البداية، يطرح المجال صعوبة فكرية تنحصر في مسألتين هامتين؛ أوّلهما ماهية الموسيقى كممارسة فنّية تضع في اعتبارها المقاربات الشكليّة من حيث صلتها بالأنظمة الموسيقية وآلياتها التقنية والعلمية، كالأصوات والسلالم والمسافات والمقامات والأجناس والإيقاعات والآلات الموسيقية...، وثانيتهما المقاربة الفكرية التي تتجاوز الشكل الفنّي لتتحوّل إلى الطروحات الفلسفية من خلال العقل التأمّلي لتصل إلى البعد التأويلي والمجال اللامتناهي للمعنى. الجميع يصبّ في الجدل حول مفهوم الهوية الموسيقية من منظور الموسيقولوجيا ومختلف اختصاصات العلوم الإنسانية.

إلاّ أننا وفي مستوى طروحاتنا الآنية، نحاول في البداية دراسة الموسيقى في علاقتها بالتنظيرات التي جاء بها الفكران العربي والغربي في مختلف مراحلهما التاريخية. سوف لن نتقيّد بتلك الأفكار من حيث أبعادها الإيديولوجية الذاتية، بل سنحاول قراءتها اعتمادا على المنطق والمقارنة، مع اعتبار التحوّلات الفكرية التي ظهرت خلالها ومقارنتها بما سبقها أو تلاها دون أفضلية أو انتمائية إقصائية. سنحاول من خلال ذلك تنمية مقارباتنا وطرح جدل معاصر يتماشى مع التحوّلات الفكرية وتداعياتها على الفنون الموسيقية، تلك التحوّلات التي تفرض نفسها كمعطى يستدعي التفسير والتأويل. لا ندّعي كوننا قد أدركنا حقيقة ما من خلال جدلنا هذا، بل حسبنا أنّا تلمّسنا جزءا من تلك الحقيقة التي ستبقى ظرفية قابلة للنقاش والتأويل، التأييد أو التفنيد.

إنّ البحث في الهوية كما أتى به الفكران العربي والغربي، لا يخلو من محاذير كثيرة ومتشعّبة تضعنا في تهيّب كبير، مردّه العلاقة المتّصلة بينها وبين الغيريّة ومفردات أخرى بحثت فيها الأنتروبولوجيا الحديثة وجعلتها من ركائزها. ولعلّنا نذكر من بين هذه المفردات التي سنتناولها مساءلةً في دراساتنا هذه، على سبيل المثال؛ الثقافة والحضارة والتثاقف والمثاقفة والأصالة والحداثة والتنشئة الثقافية والتعدّدية الثقافية والتراث...

إلاّ أنّ دراسة الموضوع من حيث المقاربة الموسيقية، تضعنا أمام كمّ هائل من التعقيدات، نظرا لقلّة البحوث في هذا المجال. وعلى هذا الأساس، فإنّ بحثنا هذا ومهما بلغ من تفكيك وتحليل ونقد لمختلف القضايا الموسيقية، لن يضع حدّا لجميع التساؤلات، بل سيساهم إلى حدّ ما في الكشف والإجابة عن بعض النقاط والحقائق حول هذه المسألة الفنّية. إنه موضوع متجدّد بتجدّد المقاربات الفكرية والاجتماعية والتاريخية والسياسية والفنّية عبر الأحقاب والأزمان.

لعلّ إيجاد علاقة بين مفهوم الهوية والممارسة الموسيقية المعاصرة، بمثابة اتّخاذ موقف مباشر أو غير مباشر تجاه طريقة تفكير أو تصوّر منهجيّ موسيقيّ معيّن. ففكرة التعامل مع موسيقى الغير، تطرح لدى الجميع اتّجاهات إيديولوجية يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام؛ أوّلها إيديولوجيا التعددية الثقافية[1]

---

[1] نعني بالتعددية الثقافية تواجد الكثير من الثقافات ضمن مجموعة بشرية واحدة، وهو مصطلح شاع استعماله في الولايات المتحدة الأمريكية وبعض الدول الأوروبية منذ بداية

التي " *تعطي لمبدأ النسبية أساس تعاملها مع موسيقى الآخر*"[1]، ثانيها يتمثّل في إيديولوجيا الخصوصية الثقافية، التي تقترح ذوبان الكيان الإنساني المتشبّث بالتراث الموسيقي المحلّي، في هوية ثقافية مُشكلنة، وثالثها يحمل فكرا، يجعل من الآخر-الغرب-، النموذج الأساسي للتقدّم والنهوض بالموسيقات المحلّية.

فهل يرتكز الموضوع إذن على مفاهيم ذات أبعاد إيديولوجية تتجاوز المجسّد الموسيقي لتتلمس المجرّد وتتحوّل من المعقولية إلى اللامعقولية، من الفيزيقي إلى الميتافيزيقي؟ أم على عناصر فنّية لها علاقة بالرمزية[2] والإيحائية النابعة من تلك التأمّلات الفكرية؟ وهل بإمكان المقاربات المعقلنة من خلال إيديولوجيات الهويات الثقافية أن تخترق كلّ المجالات الفنّية بما فيها الموسيقى؟

القرن العشرين، وأول استعمال له كان في شكل مقالات في بعض المجلات الأمريكية في حدود سنة 1981. أنظر:

- DEMORGON, Jacques, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos Economica, 2000, p. 29.

[1] CLANET, Claude, in: WEBER, Edgard, *Maghreb Arabe et Occident Français, Jalons pour une (Re)connaissance interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de Toulouse- Le Mirail, Publisud, 1989, p. 11.

[2] تنقسم الرموز الموسيقية إلى قسمين: منها الثابت ومنها المتحوّل، ولعلّ من أهمّها الرمز اللغوي المتعلق بكيفية نطق الحروف والكلمات وعملية التمديد والتقصير. إلى جانب ذلك، نجد رموز أو قواعد علم الصوت المتعلقة خاصّة بالناحية التعبيرية والإيقاعية المتمثّلتين في طريقة التنفيذ. أما في عملية اختيار الأصوات، نجد الرمز الثقافي، كأن يعبر الصوت الحادّ عن الشباب والصوت الغليظ عن الرجولة. فالجمهور المتعود على حضور الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، يكون مستوعبا لهذه الرموز وحساسا للأنظمة الصوتية وذلك لتمكنه من الجملة الموسيقية والوحدة الإيقاعية وتنظيم الآلات الموسيقية والجرس الموسيقي والتوزيع الطبيعي للأصوات كأن يميز بين الأصوات الغليظة والأصوات الحادة. أنظر:

MOINDROT, Isabelle, *La représentation d'opéra, poétique et dramatique*, Paris, PUF, 1993, p. 30-71.

يجب أن نؤكّد في بادئ الأمر، أنّ هذه الدراسات، لا تتوخّى تزكية بعض البحوث العلمية التي أنجزت من قبل أو نقضها، بقدر ما تهدف إلى المساهمة في الجدل الفكري القائم حول المسألة الثقافية وعلاقتها بالموسيقى ومقارباتها. فعدم وضوح إشكاليتي الهوية والغيرية وعلاقتهما بالأعمال الفنّية، من الأسباب الهامّة والأولى التي دفعتنا إلى إنجاز هذه الدراسات. ولكننا لم نر فائدة في الانشغال بالتعاريف الثقافية التي لا حدّ ولا نهاية لها، بل حاولنا الاستفادة منها والاستعانة بها، من أجل تحليل موسيقيّ يجمع بين الأسلوب العلمي من جهة والمقاربة الثقافية والفنّية الإبداعية من جهة أخرى.

ولذلك، فإن أهمّ ما يمكن التأكيد عليه في هذا السياق، هو أنّ تعدّد القراءات لمختلف الفرضيات المطروحة فيما يتعلّق بشأن الظواهر الموسيقية المعاصرة والتعامل معها فكريا وفنّيا، بإمكانه أن يساعد القارئ على بناء مقاربات جديدة تساهم في خلق ردود أفعال إيجابية، قد تفيد البعض ممن يهتمّ بالبحث العلمي في هذا المجال.

ولكي نجعل الموضوع في إطار المقاربة الفكرية والفنّية، رأينا منذ البداية أنه من الأفضل نقاش مختلف الآراء المتجادلة حول المسائل الثقافية، بقطع النظر عن الاتّجاهات الفكرية والسياسية التي ينتمي إليها الباحثون المختصّون في العلوم الثقافية. لذلك، كانت انطلاقتنا في شكل مدخل تضمّن قراءة في تنوّع المفاهيم الثقافية التي حاولنا من خلالها مناقشة بعض السياقات الفكرية. ثم تحوّلنا إلى البحث عن

الإضافات التي حقّقتها أنتروبولوجيا الموسيقى لصالح الموسيقى، وانتقلنا فيما بعد إلى دراسة إشكالية الهوية الموسيقية والأصالة والحداثة في تناولات متعدّدة في علاقتها بالتحوّلات الفكرية والتكنولوجيات الحديثة. وعلى أساس هذه المقاربات النظرية عرضنا مقاربات فكرية حول إشكالية الأصيل والدخيل في الموسيقى العربية وعالجنا الموسيقى ميدانيّا في إطارها الفرجوي والاحتفالي وذلك من منظور القراءة الإثنوموسيقولوجية والإثنوسينولوجية، وحللنا الأغنية الركحية عبر ثقافة الصورة. وقد اخترنا أن نقدّم كلّ ذلك في شكل أجزاء منفصلة بعضها عن بعض، أي على صيغة مباحث تتوحّد فيما بينها في التفسير والتأويل حول قضيّة محورية ألا وهي الهوية بين المجسّد والمجرّد الموسيقي.

وقد اجتهدنا في جعل الفرضيات المطروحة في إشكالية البحث تذهب بنا إلى توجّهات وآفاق فنّية أخرى جديرة بالاستقصاء، كالجمالية الموسيقية والهرمينوطيقا والأسلوبية والظاهراتية الموسيقية، وهي مجالات من شأنها أن تربط الفكر القديم بالفكر الحديث، فتجمع بينهما، لتؤسّس فكرا معاصرا بعيدا عن العصبية والانتمائية الفكرية المُسَلّماتية. إننا نؤمن أنّ غياب الحتمية من منظور الفكر الإبستيمولوجي يطلق الوعي ويحرّر الفكر الذاتي المعقلن المتّسم بالحدّ الأدنى من الموضوعية والمنطقية.

تلك هي بعض المطارحات التي سنحاول النظر فيها مستقبلا، لكن، وفي حدود النتائج التي توصّلنا إليها، نرجو أن

يكون لهذه الدراسة نفع للقارئ في جملة من المستويات المتواصلة فكرا وعلما وفنّا. والله ولي التوفيق.

الباب الأوّل

مسألة الثقافة والهويَة الموسيقية

إن كان تعدّد القراءات للمسألة الثقافية وتشعّبها في المدارس الغربية والأمريكية بالتحديد، قد أدّى إلى نفي وجود "الثقافة" بهدف مراجعة تقييم مصداقية استخدام مفهومها كأداة تحليلية[1]، فإنّ السير في هذا الاتّجاه الفكري من شأنه أن يعطّل المسيرة العلمية التي حقّقتها كلّ من أنتروبولوجيا الموسيقى في مرحلة أولى ثم علم الاجتماع الثقافي في مرحلة ثانية. ومع يقيننا أنّ تلك الأفكار جاءت في شكل ردّة فعل ضدّ أنظمة سياسية واجتماعية دأبت على استخدام "الثقافة" وسيلة لاضطهاد بعض المجموعات الثقافية بعد تقسيمها والتمييز بينها[2]، فإننا لم نتقيّد بتلك التوجّهات بالرغم من أغراضها العلمية والإنسانية النبيلة، إذ في نفينا لوجود "الثقافة" قد نلج منعطفا إيديولوجيا يدعو إلى نهاية التاريخ ويمهّد تدريجيا إلى فكرة الاعتراف بـ"ثقافة نموذجية" واحدة. فقد بيّنت أنتروبولوجيا الثقافة أنّ لها مزايا وتأثيرات واضحة، انعكست إيجابا على المجال الثقافي، وما الموسيقى إلاّ أحد هذه المجالات المستفيدة من هذا العلم. كما ثبُت أنّ البحوث في اختصاص أنتروبولوجيا الثقافة قد أظهرت قدرة واضحة في قراءة المكوّنات الثقافية التقليدية والمستحدثة وتحليل خصوصياتها وربطها بالمجالات المتجدّدة كالتكنولوجيات الحديثة التي أصبحت في تلازم

---

[1] كوبر، آدم، الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي، تر. تراجي فتحي، مراجعة ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، ع. 349، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، مارس 2008، ص. 7.

[2] المرجع نفسه.

دائم مع تغير مقاصد الهوية الثقافية بشكل عام والهوية الموسيقية بشكل خاصّ.

الفصل الأول

قراءة في تنوع مدلولات الهوية الثقافية

لعلّ الثقافة اليوم من أكثر المواضيع الشائكة طرحا في الدراسات والبحوث في الفكرين الغربي والعربي المعاصرين. وقد تناولتها كلّ الاختصاصات العلمية والأدبية والفنّية بالدرس، وأصبحنا نتحدّث عن ثقافة اجتماعية وتجارية ورياضية وغذائية وبيئية وسياسية وحربية ومعلوماتية وموسيقية...، فتداخل مفهوم الثقافة بمفهوم الحضارة. وإذ اختلفت استخدامات مفهوم الثقافة باعتبار سياقاتها الفكرية والإيديولوجية، فإنّ الأمر ينسحب على الهوية الثقافية باعتبار التصاق الأولى بالثانية جدلا وممارسة.

كما لم يقتصر هذا الخلط في استخدام المفهوم على الاستعمال العام فحسب، بل وصل إلى بعض الباحثين المختصّين في مجال الثقافة الذين اعتبروها دالّة على كلّ ما ينجزه الإنسان في الكون[1]. وهو ما برز في علوم إنسانية واجتماعية كثيرة منذ أواخر القرن التاسع عشر.

1- الثقافة

تاريخيا، يرجع أصل اللّفظ إلى اللاتينية من خلال مفردة "*Cultura*" التي اتّخذت في البداية معنى شاملا، لتعني حرث الأرض وتنميتها وإقامة الطقوس التعبّدية، إلى أن أصبحت تدلّ على تنمية العقل من خلال النشاط الفكري

[1] C.f. LARGUECHE, Abdelhamid, *Les ombres de Tunis, pauvres, marginaux et minorités aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Arcantères, 1999, p. 141-163.

وتعاطي الآداب[1] وهي لذلك لا يمكن أن تتأسّس من غير وجود أناس وأشخاص يحدّدون بحرّية سلوكا معيّنا[2].

منذ القرن الثامن عشر، قدّم "علماء" الاجتماع والإنسان الثقافة على أنها تشمل "*النواحي الروحية والقيم الأخلاقية والمعايير الجمالية والفنون، أي النواحي اللامحسوسة واللاملموسة*"[3] وأوّل من فرّق بين الثقافة والحضارة، جماعة من المفكّرين الرومنطيقيين اعتنوا كثيرا بالنواحي الروحية والقيم الأخلاقية.

لقد عرّف علماء الأنتروبولوجيا في بداية القرن العشرين(1922) الثقافة على أنها "*جملة الأشكال الناتجة عن سلوك الأفراد في المجتمع الإنساني*"[4] دون حصرها في مجال الفنون والإبداع، وأنها "*طريقة معيشة مجتمع ما، سواء كان ذلك المجتمع بدائيا أو متخلّفا* [ذكرتا هكذا] *أو ناميا أو متقدّما، وهي ظاهرة تخضع لقوانين طبيعية مثل قانون*

---

[1] CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Coll. Repères, Paris, La Découverte, 1996. 123p. Voir aussi :
- عيد، منصور، كلمات من الحضارة، ط. 1، بيروت، دار الجيل، 1995، ص. 101.
- السعيداني، منير، استحالات المثقف والثقافة والممارسة الثقافية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007، ص. 21.

[2] DEMORGON, Jacques, *op. cit.*, p. 39.

[3] عيد، منصور، المرجع نفسه، ص. 103.

[4] C.f : -MAUSS, Marcel, *Fait social et formation du caractère*, article publié dans la revue Sociologie et Sociétés, vol. 36, n° 2, Montréal, Les Presses de l'Université, automne 2004, p. 135-140.

-MALINOWSKI, Bronislaw, in: ELENI, Lazidou, *Arts d'Afrique: l'écart entre « culture » et « civilisation »*, Conférence Internationale Art d'Afrique et Culture de l'Homme, Tunis, Université de Sousse, p. 35.

التطوّر وقانون البقاء "[1]، إلى أن ذهب نقّاد أوروبيون إلى القول إنّ أمريكا دولة متقدّمة حضاريا ولكنّها متأخّرة ثقافيا، لا لشيء، إلاّ لكونها تمثّل صناعة القوّة من خلال قوّة الصناعة، تلك القوّة التي مردّها الهيمنة والإملاء والإسقاط، وعلى هذا الأساس "*فهي تعبّر عن تفكير ثقافي مفلس*"[2]. وينطلق "هرسكوفيتس" (*Herskovits*) من الإنسان ليصل إلى الثقافة، هذا الإنسان الذي يعتبره حيوانا مبتكرا للثقافة[3]. هذا، ويختزل عبد الإله بلقزيز الثقافة في ثلاثة مراحل متدرّجة تتمثّل في: "*الإدراك والتَكَيّفُ والتَكْيِيفُ*[4]" [5]. أما علماء التاريخ، فهم ينظرون إلى الثقافة كونها "*الوراثة الكلّية للجنس البشري*"[6]، بينما يقترح علماء النفس تعريفا يتمحور حول إشباع حاجات الأفراد والتغلّب على مشاكلهم قصد تكيّفهم مع البيئة الخارجية وغيرهم من أفراد المجتمع[7].. تلك هي الثقافة التي عن طريقها تتحدّد الخصوصية التي يطلق عليها الهوية الثقافية التي سنأتي عليها في مقدّمة دراساتنا.

---

[1] وصفي، عاطف، الأنتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1971، ص. 26.

[2] هاني، إدريس، حوار الحضارات، ط. 1، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002، ص. 87-88.

[3] J. HERSKOVITS, Melville, *Les bases de l'Anthropologie culturelle*, Paris, Maspero, 1967, p. 10.

[4] الإدراك بالوعي الثقافي، والتكيّف من حيث التفاعل مع الثقافة المتواجدة، والتكييف بمعنى الفعل الإيجابي أو السلبي في المنظومة الثقافية.

[5] بلقزيز، عبد الإله، في البدء كانت الثقافة نحو وعي عربي متجدّد بالمسألة الثقافية، المغرب، إفريقيا الشرق، 1998، ص. 42.

[6] السويدي، محمد، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، ط.1، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991، ص. 47.

[7] المرجع نفسه.

2- الحضارة

نسبها المنظّرون الألمان إلى التكنولوجيا والأشياء المادية[1]، أي أنها ثقافة في مفهومها الواسع. ثقافة لها أن تمثّل الركن الأساسي والمشترك في كلّ تعريف حضاري. إلاّ أنه، وبالرجوع إلى "كيقلي" (*Quigley*)، فإنّ الحضارة قد تأخذ صورة الدولة التي تمرّ بثمانية مراحل؛ الاختلاط والتكوّن والتوسّع والنزاع والهيمنة والانحدار والغزو والاحتلال[2]. في حين، يرى "كريستوفر داوسن" (*Christopher Dawson*) أنّ الدين هو أهمّ عنصر لتعريف الحضارة؛ إذ أن الديانات الكبرى هي أساس الحضارات الكبرى[3] كالحضارة الإسلامية والحضارة المسيحية والحضارة اليهودية. هذا، ويعتبر منظّرون آخرون أن لكلّ حضارة روحا خاصّة بها، تنمو وتتأخّر حسب مراحل الازدهار والانحطاط[4].

بيد أنّ الحضارة، بإمكانها أن ترجع بنا إلى الأشياء الثمينة التي تمثّل أساس هويتنا مثل الفصيلة والنسل والدين واللغة والتاريخ والعادات والانتماء إلى المجموعة الثقافية

---

[1] فنّد أغلب المنظرين هذا التعريف، باعتباره سطحيا ولا يتضمّن في مضمونه جدلا فكريا. أنظر:

- HUNTINGTON, Samuel. P, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 44-45.

[2] QUIGLEY, in: *ibid.*, p. 49.

[3] DAWSON, Christopher, in: *ibid.*, p. 55.

[4] ZINELABIDINE, Mohamed, *L'Interculture entre visage et mirage du présent,* Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Tunis, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique, des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, Le Laboratoire de Recherches en Culture, NTIC et Développement, 2007, p. 99.

مثل القبيلة أو العرق أو الوطن، كلّه يتجمّع ويتضامن ليؤسّس للمجموعة هوية تميّزها عن غيرها.

3- الاستخدام الإيديولوجي لمفهوم الثقافة

كانت كلمة الثقافة قديما تطلق على الفنّ والعلم والنحت والأدب...، إلاّ أنّ المثقّف اتّسعت أوصافه ليشمل جميع الذين يشتغلون بالثقافة، إبداعا وتوزيعا وتنشيطا، في التفسير الذي وضعه محمد عابد الجابري الذي نظر إلى *الثقافة*، "*كونها عالما من الرموز يشمل الفنّ والعلم والدين* [...] (ونَظَر إلى المثقّفين على أنّهم) *يمكن التمييز فيهم بين نواة تتكوّن من المبدعين والمنتجين، من علماء وفلاسفة وكتاب وبعض الصحافيين والممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلمين والأساتذة...، ومن خلال مهن أخرى كالأطباء والمحامين*"[1].

في هذا المعنى، تكون الثقافة قد اتّخذت معناها المرتكز على تنمية العقل والذوق وتجميع المكاسب العقلية والأدبية والذوقية وهي متحرّكة ديناميكية، متنقّلة من جيل إلى جيل آخر في شكل تقاليد وعادات موروثة أو متنقّلة من مجتمع إلى آخر عن طريق التبادل الثقافي. فمنذ التوسّع الاستعماري الأوروبي وبكيفية خاصّة وحاسمة "*منذ القرن الثامن والتاسع عشر، فرض*

[1] الجابري، محمد عابد، المثقف العربي، همومه وعطاؤه، عنوان الدراسة: المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، حفريات استكشافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نشر مؤسسة عبد الحميد شومان، ديسمبر 1995، ص. 43.

الغرب علينا نموذجا حضاريا جديدا يقوم على جملة من المقوّمات لم تكن موجودة في النماذج الحضارية السابقة له"[1].

ولكن، يجب أن نؤكّد بأنّ الحضارة العربية الإسلامية سبق لها أن ساهمت وأثّرت في الغرب إبداعا وعلما وإنسانية منذ القرون الوسطى. إذ أنّ تاريخ الفكر الإسلامي قد وصل إلى إسبانيا وجنوب فرنسا وإيطاليا على إثر الحروب الصليبية. كما اكتشف "*العالم اللاتيني تلك الحضارة العربية الإسلامية، عن طريق التراجم التي تمّت من اللغة العربية إلى اللاتينية والعبرية والبرتغالية والأراغونية* (*Aragonais*) *والكتالونية* (*Catalan*) *باللغة الإيطالية والفرنسية القديمة لفترة ثلاثة قرون* (ق11-ق14)"[2]. هذا يعني كذلك، أن الغرب قد تعرّف على الموروث اليوناني من خلال مؤلّفات الكندي وابن سينا والفارابي وابن زائلة والغزالي وابن رشد والأرموي...[3]. وعلى هذا الأساس، فإن الحضارتين قد تبادلتا الأدوار في مسيرة التأثّر والتأثير.

---

[1] الجابري، محمد عابد، إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر: صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟ بيروت، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، 1987، ص. 33.

[2] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, in: Parole d'artiste, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, ISMT, Laboratoire de Recherche « Culture et Nouvelles Technologies et Développement », p. 63.

[3] *Ibid.*, p. 64.

- لقد ترجم الغرب "منطق" ابن سيناء و"مقاصد الفلاسفة" للغزالي وجملة من رسائل الكندي والفارابي وابن زائلة وصفي الدين الأرموي في الموسيقى. أنظر المقاربات التحليلية والنقدية التي أوردها محمود قطاط في هذا السياق:

- GUETTAT, Mahmoud, *Musiques du monde arabo-musulman, guide bibliographique et discographique, approche analytique et critique*, Paris Dar El-Ouns, 2004. 463p.

ولكن الاستعمار الحديث أوجد أوضاعا تتمثّل في هيمنة شعوب قويّة على شعوب ضعيفة وفي مجالات مختلفة، منها اقتصادية ومنها سياسية ثقافية، فنكون في غالب الأحيان، "*عبيدا لثقافة معيّنة وأسيادا لثقافة أخرى*"[1].

من خلال كلّ ما سبق، نلاحظ أنّ كلّ باحث يحدّد مفهوما للثقافة انطلاقا من اختصاصه، مما نتج عنه في بعض الأحيان خلط بين لفظتي الثقافة والحضارة. أما إيديولوجيا، فيمكن لنا تقسيم الثقافة إلى ثلاثة أصناف: الإيديولوجيا العنصرية التي تبنّتها النظرية الأنكليزية وإيديولوجيا الاتّصال الثقافي التي بحث فيها المفكّرون الأمريكيون والإيديولوجيا السياسية التي هي وليدة الفلسفة الألمانية. هذا، إلى جانب الطرح الفرنسي من خلال نظريات وأسس علم الاجتماع التي وضعها "دركهايم" (*Durkheim*)[2].

4- الطرح الفلسفي للثقافة

بالإضافة إلى المناظير الاجتماعية والتاريخية والنفسية في تحديد مفهوم الثقافة والتي تناولها علماء الاجتماع

- GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns, Montréal-Québec, 2000. 564p.

[1] FLEURET, Maurice, *Orient-Occident et action Culturelle*:
مجلة الحياة الثقافية، ع. 5، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1978، ص. 140.

[2] أنظر في هذا الإطار: بشة، سمير، التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس: (1856-1998)، دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية، أطروحة الدكتورا في علوم وتقنيات الفنون، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، ديسمبر 2007. 607 ص.

والأنتروبولوجيا والتاريخ وعلماء النفس، كان للفلاسفة مساهمة كبيرة في إسناد بعد لكلمة الثقافة يتجاوز المفاهيم الثابتة، إذ يعتبر "ماكس فيبير" (1864-1920) (*Max Weber*) ، أنّ المحدّد الحاسم للنشاط الاقتصادي هي القيم الثقافية، أي نظام الأفكار والعقائد، ويختلف معه في ذلك "كارل ماركس" (*Karl Marx*) (1818-1889) الذي عالج هذا الموضوع بافتراض يجعل: "*أن الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي، هي التي تملك أيضا وسائل الهيمنة الروحية. وعليه فإنه يقرّ بوجود ثقافة برجوازية تضع في مضمونها كون ثقافة الطبقة المهيمنة هي دائما صاحبة الثقافة المهيمنة*"[1]، فالوجود الاجتماعي في الفكر الماركسي يسبق الوعي ويحدّده وذلك طبقا للقاعدة الفكرية التي تقرّ بأسبقية المادة على الفكر: إذ "*ليس الوعي الاجتماعي هو الذي يحدّد كينونة الأفراد بل أنّ كينونة الأفراد هي التي تحدّد وعيهم*"[2]. إلاّ أنّ هذه الإيديولوجيا الرأسمالية، هي بالنسبة للبعض بمثابة "*ظاهرة مشوّهة ومزيّفة وتبريرية للواقع ولا يمكن أن تكون إلاّ وعيا خاطئا ومضلّلا، وهي إفراز حتمي لطبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع الطبقي*"[3]، إذ ليس بإمكان الطبقة المسيطرة أن تحقّق هيمنتها السياسية والفكرية إلاّ "*إذا قدّمت العالم بما فيه من استغلال واضطهاد وانقسام طبقي وبؤس اجتماعي على أنه وضع طبيعي لا يمكن نقضه ولا تغييره*"[4].

---

[1] MARX, Karl, in: CUCHE, Denys, *op. cit.*, p. 69.

[2] ماركس، كارل، نقلا عن : السعيداني، منير، المرجع السابق، ص. 30.

[3] خواجة، أحمد، الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، أليف، منشورات البحر الأبيض المتوسط كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 1998، ص. 12.

[4] السعيداني، منير، المرجع نفسه، ص. 31.

5- التثاقف

لقد أجمعت الكثير من الكتابات على أنّ مشكلة التثاقف من المشكلات التي ظهرت مع ظاهرة الاستعمار التي عرفتها دول العالم الثالث، وظهور ما يسمّى بالحركات التحررية التي حاولت التصدّي للمستعمِر ومقاومته بكلّ الوسائل المتوفّرة لديها خوفا على مكتسباتها التاريخية والعقائدية والفنّية التي تحدّد عن طريقها هويّتها الثقافية.

ولكن السؤال الذي يطرح هو: أي معنى للكلمة؟

تأتي كلمة التثاقف في السياق الثقافي الذي يشمل العلاقة التي تجمع بين ثقافة "السيّد" وثقافة "العبد"، وهي أيضا العلاقة التي تجمع بين ثقافة الإنسان المُسْتَعْمِر وثقافة الإنسان المُسْتَعْمَر. ولتكريس تلك العلاقة العمودية بين الطرفين وبالاستعانة بالقوى الاقتصادية والتكنولوجية والعسكرية الحديثة، فكّر المستعمِر في تنميط وتكييف ثقافة المستعمَر وهويته، على ثقافته وهويته تحت فكرة التثاقف.

تاريخيا، اقترحت هذه الكلمة سنة 1880 من قبل الأنثروبولوجيين الأمريكيين واتّخذت عدّة تفاسير متباينة، إذ تعني بالنسبة لـ "دجون واستلي باول" (*John Westley Powell*)، مبتكر هذه المفردة، التغيير الحاصل في نمط العيش وطريقة تفكير المهاجرين عند احتكاكهم بالمجتمع الأمريكي[1]. ويرى الأنثروبولوجيون ومن خلال مقترحات

[1] CUCHE, Denys, *op. cit.*, p. 53.

"روبرت ريدفيلد" و"رالف لينتون" و"ميلفيل هرسكوفيتس" سنة 1936 " *أنها تمثّل عملية التعلم التي يتلقّاها الطفل من الثقافة الإثنية التي حوله أو من الوسط الذي هو فيه*"[1]، في حين يرى "روجي باستيد"(*Roger Bastide*) أن هذا التعريف يطلق بدرجة أصحّ على التنشئة الثقافية أو الاجتماعية[2]. وبما أنّ "روجي باستيد" بحث في التثاقف من منظور علم الاجتماع والأنتروبولوجيا، فقد انطلق من فكرة أنه لا يمكن دراسة الثقافي بمعزل عن الاجتماعي، ففي نظره إن محدودية الثقافوية الأمريكية حول الدراسات المتعلّقة بالتثاقف تكمن في غياب الربط بين الثقافي والاجتماعي[3].

كما تعني الكلمة مجموعة "*الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمرّ ومباشر بين مجموعات أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة تؤدّي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الخاصّة بإحدى المجموعتين أو بكليهما*"[4].

لم يعط التعريف المقترح سنة 1936 اعتبارا، في ذلك الظرف لوسائل الاتّصال الحديثة التي تسهّل التعامل المباشر بين الشعوب كالتلفزة والأقمار الصناعية والإنترنت

---

[1] REDFIELD, R- LINTON, R, et HERSKOVITS, M. J, Memorandum on the Study of Acculturation in American Anthropology, N°. 38, 1936, in: *Acculturation antagoniste*, d'après DEVEREUX (G) et LOEB (O.M), Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/acculture.htm

[2] BASTIDE, R, *Acculturation*, in: Encyclopédia Universalis, pp. 1-114 et suivant, 1998- retour, in: Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX, G et LOEB, O.M, Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

[3] CUCHE, Denys, *op. cit.*, p. 58.

[4] *Ibid..*, p. 54.

والهواتف النقّالة، التي هي أكثر خطورة من الاستعمار الجغرافي، بحكم أنها تفرض تبعية اقتصادية وتؤسّس لجغرافيا سياسية كثيرة التوسّع. إنّ استعمال تلك الوسائل التكنولوجية، قد يسهّل لدولة ما، عملية الهيمنة على كلّ دول العالم عبر إيديولوجيا الصورة وما تمثّله من سلطة على الفرد والمجموعة، حتى ولو كانت هذه الصورة كاذبة. ولكن يمكن لهذه الوسائل أن تجعل شخصا متّصلا بهويته وبثقافته الأصلية وهو في المهجر، وهي تقنيات حديثة من شأنها أن تخلق لدى الفرد والجماعات مواقف جديدة، تكون بمثابة اختيارات استراتيجية مناهضة، تدعو إلى ضدّ التثاقف.

6- المثاقفة

عندما نتحدّث عن المثاقفة[1]، تحيلنا الكلمة دائما إلى اتّجاهات مختلفة؛ أنها أداة اتّصال وأداة للتداخل العلائقي والتبادل المعرفي وتشير إلى المفهوم الشامل لكلمة الثقافة أي "معرفة

[1] تلتقي مفردة "المثاقفة" لغة مع مفردة "التثاقف"، فكلاهما يفيد المشاركة في الثقافة. ففعل "تثاقف"، هو فعل مزيد مبني على وزن "تفاعل" ويعني الاشتراك في الشيء كأن نقول؛ تقاتل، تحادث، تبادل، تداخل، تقاسم، تشاجر، تخاصم، تناحر، تسامح...، وهو ما ينطبق كذلك على كلمة "مثاقفة"، التي تحمل وزن "مفاعلة" وهي اسم مصدري لكلمة "تثاقف"، وتفيد أيضا الاشتراك والتداخل والتفاعل كأن نقول؛ مُشاجرة، مُساءلة، مُناقشة، مُبادلة، مُناقلة، مُبارزة...، غير أن ظروف نشأة كلّ من الكلمتين من الناحيتين التاريخية والسياسية، جعل استعمال لفظتي "التثاقف" والمثاقفة" مرتبطا بالمفهوم السياقي، ومن هنا كان الاختلاف. فالاشتراك في الثقافة، أصبحت تحدّده استراتيجيات وإيديولوجيات وخلفيات تتحكم فيها طبيعة العلاقات السياسية والاقتصادية المرتبطة بالمصالح بين الدول، هذا فضلا عن توجّهات كلّ فرد في كيفية استيعابه وتعامله مع ثقافة الغير، فقد يكون الاشتراك "حرا"، إيجابيا أو سلبيا.

الأشكال والمعايير الحياتية التي يمتاز بها الآخرون؛ أشخاص أو مجموعات أو مجتمعات في علاقتهم مع الآخر ومعرفة العلاقات المشتركة بين ثقافة ما وثقافة أخرى"[1]. وهي ما يولد ويتأسّس من خلال احتكاك بين مجموعتين أو أكثر؛ أي "*أنها تشير إلى ثقافة في حالة ولادة*"[2]. وإن كان التثاقف يحمل في طيّاته ثلاثة أصناف، حدّدها "روجي باستيد" بالتثاقف "الحرّ" والتثاقف المنظّم والتثاقف المخطّط، وهو اختيار استراتيجي حدّد من أجل الهيمنة على ثقافة الآخر، وفرض التبعية عليه[3]، فإنّ المثاقفة تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل فيما بينها. حينئذ يمكن للهوية الثقافية أن تتجانس مع الهوية الغيرية، فتأخذ منها ما يتماشى مع خصوصياتها وتترك ما لا يتلاءم معها دون إقصاء أو أفضلية، لذلك تتغيّر الهويات الثقافية بتدرّج بحكم التحوّلات السياسية والاجتماعية ورهانات العولمة. هذا بطبيعة الحال إن كانت الاستراتيجيات واضحة في هذا الإطار. إلاّ أنّ المساعي لتحقيق المثاقفة الإيجابية التي قد تخدم الطرفين تبدو صعبة على مستوى الممارسة، إذ هي مرتبطة أيضا بمسألة تتعلّق بميزان القوى بين الثقافات المتّصلة.

وخلافا للتثاقف، فإن المثاقفة لا يمكن لها أن تتحقّق في صورة تدخّل أطراف سياسية أو سيطرة مقاربات إيديولوجية. هذا،

---

[1] WEBER, Edgard, *op. cit.*, p. 10.
[2] DEMORGON, Jacques, *op. cit.*, p. XI.
[3] CUCHE, Denys, *op. cit.*, p. 61.

وقد وصل البعض وخاصّة "جاك دمرغن" (*Jacques Demorgon*) إلى تأسيس نظرية إيبستمولوجية المثاقفة[1]، ويعني بذلك البحث عن الأخطاء العلمية والمنهجية لنظرية المثاقفة. وهي - أي المثاقفة- ليس ما ينتج من اختلاف الثقافات المكتسبة، بل كذلك ما ينتج داخل الثقافات التي في طور التكوّن. فالرهان على المثاقفة، هو رهان على المجتمع وطريقة عيشه، وهو اختيار اجتماعي ثقافي، يجعل الإنسان في وضعية حياتية بين الفردية والتعدّدية. وليس الأهمّ معرفة الاختلاف بين الثقافات أو قبولها بل معايشتها معايشة حقيقية. ولكن لكلّ رهان ثمنه، فيمكن أن نجد أنفسنا بعيدين شيئا فشيئا عن الأشياء التي تعوّدنا عليها منذ طفولتنا، ونكون بذلك قد تواصلنا مع الآخر وانفصلنا عن أنفسنا[2].

إنّ الدراسات المنجزة حول المثاقفة من قبل الباحثين في مختلف الاختصاصات كعلماء التاريخ وعلماء الاجتماع والفلاسفة والأنثروبولوجيين، "*أفضت إلى نتائج متباعدة ومتناقضة أحيانا، والسبب في ذلك هو الانطلاق من نقاط مختلفة*"[3]، إلى جانب تشعّب الوضعيات وتسارع التطوّرات والتحوّلات وتنوّع الإشكاليات وقلّة النتائج. لذلك جاءت تعريفات المثاقفة من قبل "جاك ديمورقون" (*Jacques*

---

[1] DEMORGON, Jacques, *op. cit.*, p. XVI.

[2] إنّ التعامل مع اللغة الفرنسية في شمال إفريقيا هو تعامل شرعي لأن الجميع يعتبرها لغة المستعمر ولغة التقدم والتفتح. أنظر:

- GRANDGUILLAUME, Gilbert, *Langue Arabe et état moderne au Maghreb*, in: Coll. Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du nord, Nouveaux enjeux culturels au Maghreb, CRESM, p. 81.

[3] DEMORGON, Jacques, *Ibid.*, p. IX.

Demorgon) بنوع من التناقض بين مفهومي المثاقفة والتثاقف. فهو يقسّمها إلى:

- المثاقفة المحلّية في التعايش الإنساني وفي المجتمع الصغير، أي في إطار الثقافة في مفهومها الضيّق.

- المثاقفة المقارنة بالخارج المجسّدة في اكتشاف الآخر. ولسائل أن يسأل هنا، هل أنّ مجرّد الاكتشاف يبرهن عن المثاقفة؟

- المثاقفة المُورّطة في المشاركة مع الآخر، وخاصّة في القضايا السياسية. فهذا يعبّر عن خلط بين مفهوم التثاقف والمثاقفة. كما أنّ العلاقة المشتركة بين الطرفين تدلّ على شكل تثاقفي، نظرا للتبعية السياسية التي تولّد تبعية اقتصادية.

- المثاقفة المرتبطة بالمفاهيم والمقاربات الفكرية. وهذه لا يمكن أن نعتبرها مثاقفة، بما أنّ المقاربات الفكرية هي الأخرى تتضمّن الخلفية السياسية.

- المثاقفة المتعلّقة بالبحث عن الإطار الحقيقي كوحدوية أو ثنائية أو ثلاثية الموطن أو تعدّدية الموطن[1]. هنا يمكن أن تطرح قضية ما بعد الوطنية في خضمّ وسائل الاتّصال الحديثة.

ليس الحوار الثقافي المجسّد للمثاقفة غاية في حدّ ذاته، ولكنّه سعي نحو إمكانية التوافق حول قيم مشتركة. فلا

[1] يجعل "كورزبسكي" (*Korzybski*) هذه النوعية في إطار المشكل السيمياني؛ فيقول أن الخريطة ليست الأرض وأن الكلمات ليست الأشياء وأن اللغة ليست الفكر. أنظر:

- DEMORGON, Jacques, *op. cit.*, p. 19.

جدوى من الحوار إذا ما تمسّك كلّ طرف بهويته المطلقة، وإنما يكون الحوار منتجا حين تتوافق أطرافه على قيم مشتركة. وهذا غير ممكن إذا انغلق كل طرف ثقافي على ذاته باسم خصوصية مكتفية بذاتها، كحال الأصوليين الذين يختزلون الحضارة العربية الإسلامية في دين. إلاّ أنه، وفي هذا السياق، علينا أن لا نخلط بين "*الإسلام والعروبة* (*Arabité*)، *إذ نجد عرب إسرائيل مثل يهود تونس والمغرب... من جهة، ومسلمي ماليزيا والهند والصين وباكستان وبعض بلد روسيا الشرقية من جهة أخرى*"[1].

لذا، نرى أنّ حوار الثقافات ليس مجرّد مناظرة أو مقارنة بين ثقافات في الأفكار والقيم والعقائد، بل هو تفاعل بينها. وهذا لا يتأتّي لثقافتنا إلاّ إذا كانت قادرة على حوار الآخر كثقافة تفرض حضورها وجدواها بالنسبة إليه، ولا يكون ذلك ممكنا لمجرّد اقتناعنا بعراقة ثقافتنا، بل لابدّ وأن تسندها قوّة اقتصادية وسياسية تعطي للثقافة قوّتها وقيمتها التبادلية في سوق الثقافات المتقدّمة. ثم إن تحديث ثقافتنا يقتضي وجود قاعدة اجتماعية واسعة مندمجة في الحداثة. أما إذا ظلّت هذه القاعدة خارجها فإنّ الذي يحصل هو الارتداد الواسع إلى ثقافة محافظة، وإحياء مظاهرها الدينية المتشدّدة التي تصاغ منها هوية منغلقة إقصائية. أما المتسبّب في ذلك، هو "*عدم التأقلم والتناغم مع تلك الحداثة الغربية، وما*

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.*, p. 57.

تدعو إليه من حرّيات وحقوق فردية واتّجاه علمي يرتكز على المصلحة كأساس للتعامل البشري"[1]. تلك العقلية التي لا ترى في الحداثة سوى اعتداء على هويتها، فلا تسعى إلى مدّ الجسور مع الثقافات الأخرى. وبناء على ما تقدّم، بدا واضحا أنّ "*اقتتال الهويات الثقافية اليوم معناه فشل التعدّدية الثقافية في التعايش والتوافق على قيم جامعة وعلى الولاء لدولة وطنية متعاقد على مؤسساتها*"[2].

هذا ويقترح "جون باري" (*John Berry*) أربع نتائج ممكنة للحوار الثقافي:

- الذوبان والانصهار: التخلّي عن الهوية الثقافية الأصلية وتبنّي الثقافة المهيمنة.

- التهميش الثقافي: التخلّي عن الثقافة الأصلية دون الأخذ من الثقافة المهيمنة.

- الانفصال الثقافي: التمسّك بالهوية الثقافية الأصلية وترك الثقافة المهيمنة.

- الاندماج الثقافي: التمسّك بالثقافة الأصلية والتعامل مع الثقافة المهيمنة[3].

---

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.*, p. 52.

[2] أومليل، علي، سؤال الثقافة، الثقافة العربية في عالم التحوّل، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005، ص. 89.

[3] BERRY, J, *Acculturation et adaptation psychologique*, in: Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX, G et LOEB, O.M, Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

7- الحوار العربي الغربي

إن حوار الثقافة العربية مع الثقافة الغربية يقتضي الاعتراف المتبادل. إلاّ أنّ الأسباب التي حالت دون ذلك، هي الخلفية الدينية التي يحملها كلّ من الإسلاميين العرب والمسيحيين الغربيين تجاه بعضهما:

ففي مستوى أوّل؛ يعتبر الإسلاميون أنّ الإسلام في غنى عن أيّ حوار ثقافي مع الغرب ويختزلون الدين الإسلامي إلى عقائد دون إعطاء أيّ حقّ لمبدأ الاختلاف مع الآخر. ولكن علينا هنا أن نميّز بين الإسلام والإسلامية أي بين ثقافة دينية لها خصوصياتها وأسسها العقائدية التي تعطي أهميّة للتواصل البشري بقطع النظر عن الاختلافات اللغوية والعرقية والدينية...، وبين مجموعات سياسية منظّمة لها فكرها الخاص[1] تجاه الآخر الذي تتعامل معه بحذر شديد.

وفي مستوى ثان؛ يعتقد المسيحيون الغربيون، أن الاعتراف الاجتماعي العام بقيم الحداثة المتمثّلة في الحرّية والفكر النقدي والديمقراطية الليبرالية وحقوق الإنسان لا يوجد إلاّ في الثقافة الغربية، تلك القيم التي ترتكز على الفردانية والحرّية وسيادة القانون والمساواة والنظام التمثيلي القائم على الاقتراع الفردي الحرّ وفصل السلطات والحرّيات الشخصية والعامّة. فهذا الموقف، ينفي مسبقا إمكانية قيام أي حوار، لأنه يفرض على الغير اتّباع طريق الحداثة الغربية وإلاّ

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés, op. cit.*, p. 54-55.

فلا مستقبل له، ولا حوار مجد معه. فهذه النظرية ترتكز في مشروعها الحداثي على العلمانية السياسية، أما الدين فهو مسألة شخصية لا اعتبار له في شؤون الدولة. غير أننا، وفي نفس السياق الفكري، يجب علينا أن "*لا نخلط ايضا بين المسيحية وبين الفئات السياسية في بعض البلدان، التي لها توجّهات وأفكار ذات مرجعية يهودية صهيونية، على سبيل المثال*"[1].

إنّ القيم التي روّجتها هذه الأفكار المتباعدة قيم ضدّ الحوار الذي هو ضرورة لتوازن التنمية في العالم، وضمان تعاونه واستقراره، وأيضا ضدّ تماسك المجتمعات وتقليص الفوارق بين أفرادها وفئاتها. فهي تروّج للمنفعة المادية كغاية في ذاتها، والجري اللامحدود وراء التكسّب والاستهلاك. فهذا الغرب الاستعماري، له ازدواجية في المعايير، إذ يضمن الحرّية لمواطنيه ويحرمها على الشعوب التي يستعبدها[2]، وهو يصدر إعلانات حقوق الإنسان ويجعلها مرجعا لدساتيره وقوانينه، إلاّ أنه يمنعها عن أهالي البلدان المستعمرة.

فكما نلاحظ، إنّ الحديث عن الهوية الثقافية في الفكر العربي، يشير مباشرة لدى البعض، إلى مفهوم الانشقاق والتباعد والقطيعة بين الشرق والغرب، بين الثقافة التقليدية والحديثة، والاقتصار في جميع الحالات على تعريف الثقافة

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés, op. cit.* p. 55.

[2] أكبر دليل على ذلك، هي المستعمرات الأمريكية الحالية في العراق وأفغانستان على سبيل المثال.

خارج سياقها الفكري، لذلك بقيت ثابتة ولم تشهد تغيرا[1]. غير أنّ أغلب الكتابات والدراسات العربية، تضع بصورة أو بأخرى موضع الثقافة كمنهج وطريقة وظاهرة تهتمّ وتعتني أساسا بالأدب والفكر والفنّ، وتعبّر عن وعي أو غير وعي بمنهج إنساني يسلكه الفرد لإبراز ذاته وخصوصياته الثقافية وبالتالي هويته تجاه الآخر. فلكلّ شخص ثقافته التي ترجع بالأساس إلى التأثيرات الحياتية الناتجة عن الأسرة والمجتمع والمؤسسة التعليمية والمهنية والدين والعرق...، فالفرد يمثّل الثقافة والثقافة تمثّل الفرد.

8- الاتّصال الثقافي؛ حوار أم صراع؟

تتمثّل المقاربة الحضارية النزاعية في البحث عن إمكانية وجود حضارة عالمية[2]، تنبني على علاقة القوّة بين الحضارات، وكيفية أقلمة ثقافة غربية داخل مجتمع غير غربي. ففي يومنا هذا، انتهت مظاهر تحرير الدول المستعمرة، وتحوّلت النزاعات إلى معارك بين دول متحرّرة، في حين يسعى البعض إلى فرض القول أنه ليس هناك خيار للمجتمعات غير الغربية سوى تقليد الغرب[3]. فالمشادات بين القوى، عوضت بلفظ صدام الحضارات، تلك الفكرة التي

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *L'Interculture entre visage et mirage du présent, op. cit.*, p. 98.

[2] إن العالمية هي إيديولوجيا استعملها الغرب منذ بداية القرن العشرين ليتمكن من كسب ثم مواجهة الدول غير الغربية.

[3] HUNTINGTON, Samuel. P, *op. cit.*, p. 25.

تبنّاها "صموئيل هنتنقتون"[1] (*Samuel Huntington*) والتي تبقى دائما شائكة، لأنّها تتناقض مع نظرية حوار الثقافات، بل تصبّ في مشروع نموذج حضاري معزول، يستند على القوى العسكرية في بسط ثقافته المزعومة الارتكاز على مبادئ الحرّية والديمقراطية.

لم يتحدّث هنتنقتون عن الحضارة الإسلامية، بل عن الإسلام كدين. فالتعدّدية الثقافية بالنسبة إليه سوف تنتهي إلى نسبية ثقافية، حيث يكون خليط من ثقافات الجماعات المهاجرة التي لكلّ واحدة منها اعتبارها وقيمتها في ذاتها، بدل أن تقاس بمعيار القيم التي استقرّت عليها أمريكا. "*فالعدو الخارجي لأمريكا بعد انهيار الاتّحاد السوفياتي هو الإسلام في تقدير هنتنقتون وهو يتحدّث عن الحدود الدموية بين الإسلام والغرب*"[2].

في المقاربة الحضارية النزاعية، يبدو الصراع بين الحضارات ذا منطلقات أساسها العلاقة التاريخية والسياسية والدينية التي تربط العرب بالغرب منذ عدّة قرون[3]؛ إذ يرى البعض أنّ صراع الحضارات "*يمثّل مصلحة الغرب، في افتكاك وغصب الثروات واحتلال الأراضي، أكثر منه في رفض الإسلام للتقدّم التكنولوجي والعلمي لدى الآخر*"[4]، وهنتنقتون يخفي الحقائق التاريخية الأصلية "*لصالح كتابة تاريخية موجّهة*

---

[1] التريكي، فتحي، التثاقف وصدام الحضارات، تونس، الحياة الثقافية، ع. 79، 1996/11/21، ص. 6-9.

[2] أومليل، علي، المرجع السابق، ص. 34.

[3] سقوط بغداد سنة 1258 وقرطبة سنة 1492 وسيطرة الدول الغربية على الدول العربية الإسلامية إثر السقوط النهائي للإمبراطورية العثمانية في القرن العشرين.

[4] BORRMANS, Maurice, cité in : ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés, op. cit.*, p. 52-53.

يربطها بالجغرافية السياسية قصد فرض النماذج العامة، التي يُفعّلها في اتّجاه مصلحة الطرف المُهَيْمن، وبشكل سريع"[1].

بينما يرى البعض الآخر، أنّ الصراع يرجع بالأساس إلى فكر الإسلاميين وليس للإسلام نفسه كما ذكرنا سابقا. هذا الفكر الذي يهابه الغرب بسبب التصريحات السياسية والتنظيمات العسكرية التي تعبّر عن مواقف عدائية ضدّه مباشرة. ولكن لا ننسى أنّ للمسيحيين الغربيين دورا كبيرا كذلك في زيادة إحماء هذا الجوّ المتوتّر بتصريحاتهم السياسية والعسكرية الحادّة تجاه الإسلام والعروبة. غير أنّ هذا الجدال الفكري العقيم، بإمكانه أن يهدّد النظام السياسي في العالم ويشدّد في العلاقة العدائية بين الطرفين. كلّ هذه الصراعات "الفكرية" التي تحوّلت إلى سياسية ثم إلى عسكرية، قد تتسبّب في اقتتال الهويات عوضا عن فهمها وإدراكها والمحافظة عليها، انطلاقا من التوجّه المتثاقف المفيد للطرفين.

فأكثر النزاعات الموجودة الآن والأكثر وضوحا، ليست في الحقيقة بين طبقات اجتماعية، بل بين جماعات لها ثقافات وهويات مختلفة. ففكرة هنتنقتون ترتكز على مبدأ السيادات، من جهة اقتصادية وسياسية وعسكرية، إضافة إلى الشأن الديني الذي هو مركز تفكيره. لقد تحوّل الإسلام في إيديولوجية صراع الحضارات، إلى العدوّ الشامل للغرب[2]. فإيديولوجية

---

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, *op. cit.*, p. 65.

[2] بينما نجد في فكر ابن رشد أن الأمر يتأسس من خلال موضوع الحوار بفكر جمهورية أفلاطون وشرحه للأخلاق وتطرقه للطبائع والقيم البشرية. أنظر: المصباحي، محمد، ، بأي معنى يمكن أن يكون ابن رشد مدخلا لحوار الحضارات، أعمال الندوة الدولية، ط. 1، المغرب، منشورات ما بعد الحداثة، 2005، ص. 18.

صراع الحضارات، تفرز مبدأ حربيا، يقضي بحقّ تدخّل الحضارة الغربية بالقوّة في قيم الحضارات الأخرى، إن هي خالفت أو هدّدت قيمها، أي أنه يقدّم الغرب وبزعامة أمريكا، على أنّه البلد الأقوى والأعظم، مما ساهم في انغلاق أمريكا على نفسها وزاد في إمعان عزلتها وتخوّفها من كلّ شيء، فهي تخاف من التسرّب النووي، ومن الخطر الإيكولوجي ومن الدورة الاقتصادية ومن المستقبل، وجعلها تعيش ثقافة خوف الإنسان.

ومن دعاة المقاربة الحضارية النزاعية، "فرنسيس فوكوياما"(*Francis Fukuyama*)، الذي يبني فرضياته على النظرية الهيقلية (*Hégélienne*) التي ترى أنّ "*التاريخ قد انتهى في سنة 1806 بما أنه ليس هناك تطوّرا سياسيا في المواقف التي قامت عليها الثورة الفرنسية سنة 1789... وسقوط الشيوعية سنة 1989 التي رسمت بعض الحلول في اتّجاه يدعو للديمقراطية الليبرالية على مستوى عالمي*"[1].

هذا، ونلاحظ أنّ فوكوياما يقرّ بالامتياز الاستثنائي للثقافة والهوية الثقافية الغربيتين، ولا يهتمّ بعالم الإسلام وحضارته كما هو الشأن عند صمويل هنتنقتون. إن "*النظرية الفوكويامية تعيد إقصاء بقية العالم ليس خارج التاريخ، ولكن تحكم عليه بالسجن المؤبّد داخل قفص التاريخ، ودورته المغلقة*"[2]."فاستخدام لفظ" نهاية التاريخ" لدى

---

[1] ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés, op. cit.*, p. 58.

[2] فوكوياما، فرانسيس، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، تر. فؤاد شاهين وجميل قاسم ورضا الشايبي، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1993، ص. 13.

فوكوياما يعتبر تركيبا تراكميا لفلسفة التمييز والإقصاء التي حكمت المشروع الثقافي الغربي، ذلك التمييز الذي يفصل دولة أمريكا عن بقية العالم"[1]. ويمكن تلخيص نظرية فوكوياما في أن أمريكا قد اجتازت قمّة التطوّر الإيديولوجي والديمقراطية المتحرّرة، تلك الديمقراطية التي يعتبرها نموذجا مثاليا، على بلدان العالم الأخذ بها.

9- الهوية والغيرية

1.9 من حيث المعالجة الفلسفية

يرى حبيب بيده أنّ هناك فرقا بين الهوية والإنية التي لها علاقة بالأنا لأنّ "*الهوية نسبة إلى الهو، أي الآخر ولربما في هذا المجال وكأن الأنا يبحث عن هويته متمركزا كآخر يبحث عن نفسه. فمن يبحث عن الهوية؟ هل هو الفرد أم هي الجماعة؟ وهل يعتبر الفرد نفسه منفصلا عن الجماعة أم متّصلا بها؟*"[2] وقد ميّز في هذا السياق بين الهوية المتحوّلة المتحرّكة كالمفهوم الديناميكي للزمن، وهي الهوية المنفلتة المتّجهة إلى المستقبل المجهول، وبين الهوية المتشبّثة بالاتّصال الجامد بإرث الجماعة الذي يكون الإبداع فيه مشدودا إلى الماضي، وبين هوية

---

[1] فوكوياما، فرانسيس، المرجع السابق ، ص. 19.

[2] بيده، حبيب، الممارسات التشكيلية التونسية المعاصرة: مفاهيم إيديولوجية، إشكاليات شكلانية، تونس، منشورات وحدة البحث حول الممارسات الفنية الحديثة بتونس، فعاليات الملتقى الذي انتظم ببيت الحكمة بقرطاج، جامعة تونس، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، أفريل 2005، ص. 40.

أخرى استشرافية، واعية بحركة الزمن، مؤسسة لقيم ثقافية جديدة[1].

" *إنّ التلفّظ بكلمة أنا ما هو إلاّ ممارسة لاستدعاء الآخر*"[2]. أما في تفكير ابن رشد؛ فإنه لا يمكن معرفة ذاتنا إن لم نعرف الآخر،"*أما قبل ان نعرفه فلا وجود لنا*"[3]. فالحديث عن هوية الفرد وعلاقته بالآخر يتطلّب منا تفسيرا لكلمة الفرد التي تنطبق مع مفهوم الأنا وعلاقته بالآخر.

2.9 من حيث المعالجة الثقافية

يحيلنا موضوع "الأنا وعلاقته بالآخر"، إلى ضرب من المقارنة العسيرة؛ فهما يلتقيان في نمط من الإقصاء والرفض المتبادلين. إذ كلاهما يرى الآخر على أنّه النقيض له، يراقبه ويهدم كيانه، ويسعى إلى إخضاعه بالفكر والسلاح في اتّجاه محو ثقافته، ذلك ما أدّى في بعض الأحيان إلى وجود صراعات دينية وسياسية عبر حقب تاريخية طويلة؛ تلك الصراعات المبنية على إرادة الهيمنة التي نجدها بأكثر حدّة

---

[1] بيده، حبيب، المرجع السابق، ص. 40.
[2] الزاهي، فريد، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، باحثات، كتاب مشترك متخصص يحمل عنوان؛ الصورة وتجلياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004، ص. 64.
[3] المصباحي، محمد، المرجع السابق، ص. 34.

عندما تتوفّر لدى أحد الأطراف تكنولوجيا متقدّمة ومتطوّرة، عن طريقها يتمّ إسقاط كل الهويات التي يراها مناقضة له.

إنّ الآخر في أغلب الإيديولوجيات المعاصرة، لا يمثّل كيانا أو شخصا بقدر ما هو جملة من الصور والمناهج والأفكار والقيم التي تربك في ممارستها الأنا.

واعتمادا على التفسير الأفلاطوني، الهوية والغيرية تخضعان لمبدأ النسبية، تتآلفان أحيانا، لتُكوّنا وحدة كاملة وعالما مميّزا[1]؛ فلكلّ بلد هوياته وخصوصياته المحلّية المتمثّلة في الإرث الاجتماعي والفنّي والأدبي والديني...، وكل طرف ينظر إلى الآخر على أنّه النقيض له، يسعى إلى السيطرة عليه، واستغلاله بمختلف الوسائل، اقتصاديا وثقافيا قصد الاستفادة منه؛ ومن هنا يتّضح المشكل الأساسي المتمثّل في الصدام.

فالسياسات تُملى، وفي الكثير من الحالات، من قبل الهوية الثقافية. كما أنّها تتعلّق بسيطرة الثقافة، وتمثّل الهوية الفكرة المركزية في هذا الخطاب[...]، ويبدو مصطلح الهوية ظاهريا، كما لو كان إردافا خلفيا عندما يستخدم نسبة إلى الفرد، إذ ترى كيف للمرء ألا يتطابق- أي يتماثل- مع نفسه[2]. وعلى نحو أكثر شيوعا واستدلالا، يُلخّص منير السعيداني الهوية الثقافية في مجموعة سمات مميّزة وفارقة، قابلة للتعرّف والتمثيل بما يسمح بإقامة الحدود

---

[1] PLATON, *Œuvres complètes*, T. II, Belgique, Gallimard, 1970, p. 252.
[2] كوبر، آدم، الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي، المرجع السابق، ص. 245.

وبناء التشابهات أو الاختلافات بصفة متحرّكة ومفتوحة ومتغيّرة في الزمن[1]، كما أنها ليست مسألة شخصية فقط، إذ يجب أن تعاش في العالم عبر حوار مع الآخرين.

فما هو السبيل لتحديد هذه العلاقة؟

هناك إمكانيتان:

- إما أن ينكمش الفرد على نفسه ويتشبّث بهويته الثقافية الأصيلة الأولى، وينغمس في المفهوم المحافظ للأصالة ذي البعد الشكلي، ويتصدّي إلى الثقافة الغيرية.

- وإما أن ينفتح على العالم الآخر ويستفيد من مجهوداته التي أسّست حضارة جديدة على مدى عدّة قرون.

فكيف يتمّ التعامل مع العالم الغيري المليء بالمتناقضات؟ هل بانبهار وانصهار في ثقافته، أم باحتراز وانتباه لنواياه؟، باعتباره البلد المستعمر سابقا، هذا الاحتراز الذي مردّه أنّ المجتمعات الغربية، وفي تحديدها للعلاقة مع المشرق العربي، تتّخذ هي أيضا أهدافا وخيارات مرسومة[2]. لكن، إذا بقينا نتجادل في مفهوم الأنا السائدة الرافضة قطعيا للآخر ثقافيا، فسنظلّ متّصلين بثقافتنا السلفية، دون إحداث

---

[1] من خلال حوار أجريناه مع منير السعيداني، أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب بصفاقس، بتاريخ 25 نوفمبر 2010.

[2] هذا هو التضمين الحقيقي الداخلي السائد بين الشعوب، بالرغم من حديث الخطاب السياسي المؤدلج الذي يدعو إلى الحوار بين الثقافات والانصهار في الثقافة العالمية دون السقوط في العدمية ونكران الذات.

أيّ تغيير يشير إلى الحداثة[1] ومعالمها ومفاهيمها، كما أنّ رفض كل ما أبدعه الغرب من مؤسّسات سياسية وأنظمة فكرية وعلمية وتقنية بدعوى أنها "*تهدّد وجودنا وهويتنا، هو من باب المكابرة والانغلاق على النفس*"[2]. أما تداعيات كل ذلك؛ فتظهر في توسّع الهوّة في العلاقة بين الطرفين وتدعّم الهيمنة الغربية، منها الاقتصادية والثقافية التي فُرضت على الدول العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر.

إنّ جهود المثقّفين الغربيين والعرب في الكشف عن مختلف المفاهيم الثقافية في أبعادها الاجتماعية والإيديولوجية كانت متعدّدة من حيث التناول الفكري، إلى درجة أننا لم نستطع حصرها في هذه الدراسة. فكان من الضروري المسك ببعض التعريفات الثقافية وعلاقتها بالهوية الثقافية بشكل عام، والهوية الموسيقية بشكل خاصّ. ورغم ذلك، لم تغب عن تفكيرنا علاقة الثقافي بالسياسي؛ فإن كانت صورة الثقافي تتجلّى في التعبير عن القيم والدفاع عنها فإنّ صورة السياسي تتجلّى في التعبير عن المصلحة والدفاع عنها كذلك. وبالرغم من اختلاف منطق القيم عن منطق المصلحة فإنهما قد يلتقيان أو يفترقان حسب الاستراتيجيات الجيوسياسية.

---

[1] إنّ مفهوم التحديث يختلف كثيرا عن مفهوم التغريب ولا يمكن عن طريقهما خلق حضارة عالمية. بينما بإمكانهما أن يعطيا مكانة ومظاهر غربية في مجتمعات غير غربية. كما أن الحداثة بإمكانها أن تُستقبل سلبيا إذا ما جاءت في ركاب الهيمنة والضغط الخارجي.

[2] المصباحي، محمد، المرجع السابق، ص. 26.

الفصل الثاني

ماذا أضافت أنثروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى؟

لا يمكن أن يكون الهدف من اشتغال الأنتروبولوجيا على الظاهرة الموسيقية إلاّ معرفة الموسيقى الخاصّة بشعب ما أو بلد ما كظاهرة تعبيرية إنسانية داخل الكلّ الثقافي من جهة، وتأثير العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية وغيرها في مكوّنات تلك الموسيقى من جهة ثانية. كما أنّ من أخلاقيات أنتروبولوجيا الموسيقى أن لا تصف موسيقى الشعوب بالبدائية أو بالطبيعية مثل وصفها للكائنات الحيّة، بل أن تصفها في إطارها الاجتماعي والثقافي دون إعطاء انطباع تفاضلي يبجّل بقيّة الموسيقات الأخرى المسمّاة بالمتقنة، تلك الموسيقات التي هي كذلك من مباحث أنتروبولوجيا الموسيقى. لذلك، يفرض علينا المجال في هذا الإطار، بأن نعالج الموضوع من زاويتين؛ زاوية الحياة والإنسان والثقافة من جهة، وزاوية المعرفة الموسيقية من جهة أخرى، ولا معنى للأولى دون الثانية.

ولكن، هل يمكن للباحث في أنتروبولوجيا الموسيقى أن يفكّر ويعالج هذه المسائل المعقّدة دون الرجوع إلى المفاهيم الأساسية لمفردات العلوم الثقافية والعلوم الاجتماعية وعلم النفس والتاريخ...، ومن دون أن يُوجِد روابط بين الممارسات الموسيقية والعادات والتقاليد والأعراف والقوانين الشرعية والوضعية والأخلاق والطقوس الدينية والدنيوية التي يعيشها الإنسان من ولادته إلى مماته؟

يتحتّم علينا في هذا الإطار بأن نميّز بين أنتروبولوجيا الموسيقى والاثنوموسيقولوجيا، فهذه الأخيرة تهتمّ بدراسة

الموسيقى التي تنتقل عن طريق المشافهة وتنشط داخل إطار جغرافي ضيّق والتي تخصّ من أطلق عليهم اسم "الأقلّيات البشرية" أو"المجموعات الإثنية" كالقبائل في إطار ممارسة طقوسها وعقائدها واحتفالاتها الدينية والدنيوية.

ولئن كانت أنتروبولوجيا الموسيقى واحدة من الاختصاصات التي تهتمّ بدراسة الموسيقى داخل الكلّ الثقافي، فمن الضروري أن تضع في اعتبارها التطوّرات المحدثة في سياق العملية التاريخية لبناء المجتمعات وظهور الأنساق الوظيفية والمعرفية فيها. لذلك، سنهتمّ في دراستنا هذه بمفهميّة بعض المفردات والاصطلاحات التي تمثّل مفاتيح البحث في اختصاص أنتروبولوجيا الموسيقى، هذه المفردات التي غيّرت كل المقاصد والرؤى العلمية والانطباعية حول الموسيقى، وجعلت منها علما متحرّكا متغيّرا لا نهاية له في طرحه ومساءلته للقضيّة الأنتروبولوجية. واعتبارا لذلك، يقتضي منّا الحال، تبنّي فكرة ترى أنّ "*كل حقيقة، هي حقيقة ظرفية، موسومة بسمة النسبية، وكل حقيقة مصدرها العلم في هذا الكون، لا يمكن لها أن تمثّل إلاّ الشأن المعرفي في حدود مستوى المعلومات في فترة معيّنة*"[1]، وتنسحب هذه المقاربة الابستيمولوجية على أنتروبولوجيا الموسيقى التي تخضع من موقعها إلى سياقات ثقافية متحرّكة، بعيدة كل البعد عن الحتمية واليقينية العلمية الجاهزة.

---

[1] BEN AHMED, Mohamed Ben Ahmed, *La pensée entre l'un et le multiple*, Tunis, Maisons Arabe du Livre, 2005, p. 48.

وعلى أساس هذه الرؤية الجدلية في نقد المعرفة، وحتى لا نتبنّى آليا نتائج البحوث التي توصّلت إليها أنتروبولوجيا الموسيقى، فإنّنا سوف لن نصدّق ولن نكذّب كل ما قيل حولها، بل سنعتبرها منطلقات للتفكير. لذلك، جاءت دراستنا هذه لتطرح جملة من التساؤلات لعلّ من أهمّها:

- ماذا أضافت أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى من خلال تعويلها على مختلف اختصاصات العلوم الإنسانية؟ أيّ معنى للموسيقى داخل الإطار الثقافي والاجتماعي من منطلق أنتروبولوجيا الموسيقى؟

- ما هي العلاقة بين أنتروبولوجيا الموسيقى والاثنوموسيقولوجيا ؟

- أيّ قيمة للتثاقف والمثاقفة في إطار موسيقى "الأقلّيات" وموسيقى الشعوب التي تعتمد في ممارساتها الموسيقية على البعد الفرجوي من خلال المشهد الاحتفالي؟

لن نهتمّ في هذه الدراسة بتاريخ الأنتروبولوجيا الاجتماعية ومؤسّسيها في فرنسا وبريطانيا والتي عالجت العلاقات والنظم والأبنية الاجتماعية، أو الأنتروبولوجيا الثقافية التي ظهرت معالمها وأسسها في أمريكا، والتي اعتنت بدراسة العادات والأعراف والتقاليد وكل ما يدخل في مكوّنات الثقافة، انطلاقا من ثقافة الهنود الحمر، السكّان الأصليين لأمريكا، من أجل الهيمنة عليها ثم إبادتها. كما أننا لن نهتمّ ونناقش الفكر الذي يرى أنّ كل ما جاءت به أنتروبولوجيا الموسيقى هو شكل

من أشكال الاستعمار[1]. كما أننا لن نتطرّق إلى عمل المستشرقين في الدول المستعمرة وتبرير مواقف البعض منهم واتّهام البعض الآخر. ولن نعتبر في تفكيرنا سلبيات هذه الأبحاث الأنتروبولوجية التي قام بها الغرب في الدول العربية وإفريقيا السوداء وآسيا. ولن ندخل كذلك في أخلاقيات المهنة من حيث خلفياتها السياسية والإيديولوجية والفكرية.

نحن نستبعد هذه المسائل مع أنّنا ندرك أنّ مصدر الاهتمام الأوروبي الحديث بالمجتمعات غير الأوروبية، وفي البداية، كان عن طريق الرحالة والمبشّرين المسيحيين وبعض الإداريين في المستوطنات الاستعمارية، وقد قدّم هؤلاء تقارير وتحاليل خاصّة تخدم سياسات معيّنة. فالثقافة لم تكن في صلب اهتماماتهم، إلاّ بقدر ما تتّصل بتلك الغايات والضرورات والتوظيفات[2]. كما أننا نعي جيدا ما قامت به الأنتروبولوجيا من تجريد للثقافة من مكوّناتها الأخلاقية، وجعلها موضوعا للهيمنة السياسية تحت غطاء فكرة التثاقف[3]، هذه المفردة التي أجمعت كل الكتابات على أنها من المشكلات التي ظهرت مع ظاهرة الاستعمار التي عرفتها دول العالم

---

[1] لوكارك، جيرار، الأنتروبولوجيا والاستعمار، تر. جورج كتورة، ط. 2، مج. 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1990. 240 ص.

[2] للبحث حول هذه المسائل التاريخية والفكرية بالإمكان الرجوع إلى الدراسات التالية:

- CUCHE, Denys, *op. cit.*, 123p.

- النمر، عبد المنعم، الثقافة الإسلامية بين الغزو والاستغزاء، القاهرة، دار المعارف، 1987. 375 ص.

[3] بشة، سمير، التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس(1856-1998)، المرجع السابق، ص. 35.

الثالث، وظهور ما يسمّى بالحركات التحرّرية التي حاولت التصدّي للمستعمر ومقاومته بكل الوسائل المتوفّرة لديها.

إنّ الذي يهمّنا في سياق تفكيرنا، هو تحوّل الأنتروبولوجيا إلى علم يبحث بطرق ووسائل وآليات منظّمة، من أجل معرفة ثقافات مختلف الشعوب والمجتمعات، والكشف عن مصادر تلك الثقافات، وطبيعة مكوّناتها وملامحها، والعلاقات المتبادلة بين الثقافة والنظم والأنساق والأبنية الاجتماعية، دون اعتبار للخلفية العنصرية من منطلق اللغة والدين والتاريخ والانتماء العرقي. وبما أنّ الإنسان هو المركز الأساسي في الفكر الأنتروبولوجي من خلال دراسة حياته في إطار محيطه، فإنّ ما اكتشفه باحث الأنتروبولوجيا من خصائص موسيقية داخل الكلّ الثقافي والاجتماعي، من شأنه أن يناقض جلّ المفاهيم التي أسّستها الموسيقولوجيا في مراحلها الأوّلية.

إنّنا نرى أنّه من الأفضل طرح تساؤلات حول المسألة والإتيان على مزايا هذا العلم الذي استفاد منه الجميع. ذلك أنّ التفكير في عكس ذلك، يعتبر نوعا من المكابرة والمغالاة والاستعلاء، وهو اتّجاه فكري نحن الآن في غنى عنه. إنّ العالم الذي نعيش فيه مليء بالتناقضات والتحوّلات والتقاطعات والتغيّرات، عالم متحوّل بتحوّل الإيديولوجيات الفكرية التي تفرضها الأنظمة السياسية في أبعادها الجيوسياسية. لذلك، يجدر بالعلم أن يهتمّ بما ينفع الإنسان والإنسانية.

سنتوخّى منهجية نابعة من طبيعة الموضوع، الا وهي الإضافات التي جاءت بها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى وبما أنّ الأنتروبولوجيا عموما تحتاج في مباحثها إلى مجمل العلوم الإنسانية من تاريخ وجغرافيا وعلوم ثقافية وعلوم اجتماعية وعلوم سياسية وعلم نفس ولسانيات.

1- موضوع أنتروبولوجيا الموسيقى ومباحثها الكبرى

من التحوّلات التي شهدها علم الأنتروبولوجيا، كونه أصبح لا يقتصر على الثقافات التي سمّيت في الأوّل "بدائية"، بل أصبحت تهتمّ أيضا بالشعوب المسمّاة "متحضّرة". وإن كان علم الاجتماع قد اهتمّ بالشعوب "المتحضّرة" والأنتروبولوجيا بالثقافات "البدائية"، فإنّ أنتروبولوجيا الموسيقى وجدت نفسها معنيّة بكل المجتمعات والثقافات من خلال البحث العلمي. إلاّ أنّ دراسة التفاعل بين الثقافات والموسيقات تفرض محاذير كثيرة ومتشعّبة، تضعنا في تهيّب كبير، مردّه أنّ مفهوم المثاقفة، وإن كان يعني في ظاهره الاندماج والتضافر والاحترام والتسامح والاعتراف بمبادئ الاختلاف، فإنّ تدخّل أطراف إيديولوجية وأفكار سياسية وخلفيات دينية وتاريخية تجعلها تتقاطع في بعض الأحيان مع فكرة التثاقف التي تعني علاقة اللاتكافؤ بين الثقافة المُهَيْمِنة والثقافة المُهَيْمَن عليها.

رغم أنّ الموسيقى حاضرة في جميع الثقافات، فإنّ المعلومات المتحصّل عليها من قبل باحثي أنتروبولوجيا الموسيقى، لا تؤخذ في الكثير من الحالات بعين الاعتبار إذ

تهتمّ في مباحثها بالأنظمة الموسيقية والإيقاعات والآلات والإطار الفرجوي الاحتفالي للعمل الموسيقي ومظهره المسرحي في الإطار الثقافي الذي يوجد فيه مستعينة بعلم الآلات وبالمسرح والعلوم الثقافية والعلوم الاجتماعية وعلم النفس السمعي واللغة التي تتكلّم بها المجموعة وانعكاساتها على اللغة الموسيقية وبذلك فهي تصبّ اهتماماتها في علاقة الموسيقى بالثقافة التي تكوّنت فيها عبر الأزمان التاريخية بناء على التواصل البشري.

إضافة إلى ذلك، خلقت أنتروبولوجيا الموسيقى مجالات جديدة في التعامل مع الموسيقات الشعبية و"الإثنية" من خلال دراسة عروض موسيقية تقام خارج إطارها الثقافي، كامتزاج آلات موسيقية عصرية كالبيانو والأورغ والكنترباص...، مع آلات تقليدية كالستار الهندي والرباب بأنواعه والعود والقمبري والقوقاي والقصبة والفحل... وقد مهّدت في البداية إلى هذه المبادرات أعمال "بارتوك" (*Bartock*) و"كودالي"(*Kodaly*) و"أورف"(*Orff*) وغيرهم من الموسيقيين الذين أعادوا كتابة تلك الموسيقات بالأسلوب الهارموني الأوركسترالي. ولسائل أن يسأل في هذا الإطار، هل أنّ ذلك يمثّل إضافة للموسيقى التقليدية الأصلية أم تشويها وتحريفا لها؟ هذه قضايا علمية وفنّية واستيطيقيّة نؤجّل الحديث عنها إلى دراسات وبحوث لاحقة.

من جهة أخرى، ترى أنتروبولوجيا الموسيقى أنّ الموسيقى لا ترافق المرحلة الامتلاكية التي يعيشها الشخص الممتلك، بل تخدم الإطار الصوتي والحركي. لذلك، فهي لا

تعتبرها من كماليات الطقس، بل من أهمّ العناصر التي تخدم الحدث الطقسي وبدونها لا يمكن الحديث عن ممارسة "إثنية" حقيقية. كما اهتمّت أنتروبولوجيا الموسيقى بمكانة أو وضعية الموسيقيّ في حقله الثقافي والاجتماعي وبكيفية تفكيره وممارسته لموسيقاه، وبكيفية نظر المجموعة التي يعيش بينها إليه. كما تطرّقت أنتروبولوجيا الموسيقى إلى دراسة الأنظمة الموسيقية لتلك الموسيقات داخل محيطها الثقافي والاجتماعي.

وإن اهتم المستشرقون بالعالم الشرقي في يوم من الأيام، فإنّ هذا العالم الشرقي هو المعني الآن باكتشاف العالم الغربي في جميع إنجازاته من خلال الاستماع والمشاهدة والملاحظة والترجمة، وهذا ينسحب بطبيعة الحال على الموسيقى موضوع تفكيرنا في هذه الدراسة؛ فيكون ذلك من حيث البحث في الآلات الموسيقية، في المخطوطات، في علاقة الموسيقى بالصورة، في مجالات الاثنوموسيقولوجيا والموسيقولوجيا الحديثة، في فلسفة الموسيقى المعاصرة، في طرق التدوين الحديثة، في الإعلامية والموسيقى، في القوالب الموسيقية الغربية، في المقاربات الفكرية الجديدة، في مقاصد العولمة وتداعياتها على الموسيقى والفنون عموما[1]...، كل ذلك يجعلنا نستفيد من المعارف التي أتى بها الغرب دون مركّبات ودون خلفيات.

ومن المواضيع التي عالجتها أنتروبولوجيا الموسيقى، الاهتمام بمظاهر الاحتفال والاحتفالية في إطار الحقل

[1] Voir dans ce sens, NATTIEZ, Jean-Jacques, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses Universitaires, 2007. 75p.

الاجتماعي الثقافي. لقد نُظر إلى هذه الاحتفالية على أنها مُمَسرحة وتخضع لأنشطة إنسانية تعوّد عليها الجميع، وإلى سياقات ومراحل وأنشطة لها بداية ونهاية، تتكرّر في كل حدث ثقافي، تجمع بين الموسيقى والإطار الذي توجد فيه كممارسة فنّية يعبّر من خلالها الإنسان عن وجوده داخل مجتمعه الضيّق، سواء أتعلّق الأمر بالطقس في مرحلة الامتلاك أو أثناء الصيد وغيرها من الأنشطة الحياتية الأخرى.

لقد تعرّضت أنتروبولوجيا الموسيقى إلى قيمة المتفرّج في المشاركة في الظاهرة الثقافية، واعتبرته أحد الأطراف في مسرحة الإطار والحدث الثقافي. ترى أنتروبولوجيا الموسيقى أنه إذا كانت الفرجة تبدأ بحضور المتفرّج، فإن الفرجوي لا يهتمّ فقط بذلك الحضور بقدر ما يعطي الأهميّة للعلاقة الحقيقية بين صانع الفرجة والمتفرّج. فمنذ العصور القديمة، تعتبر الألعاب الرياضية الخطيرة التي عرضت في المسارح اليونانية كالمصارعة مع الحيوانات المفترسة أو الثيران المتوحّشة من الأشكال الفرجوية، لا لشيء، إلاّ لأنّها تشتمل على مخاطر قد تودي بحياة المشاركين فيها، وقد ينطبق الأمر كذلك على ما نشاهده من ممارسات خطيرة تقوم بها الطرق الصوفية في تونس كالعيساوية على سبيل المثال من خلال رقصة السيّاف أو التعامل مع الأشواك أو أكل التين الشوكي واللحوم النيئة...

وتختلف هذه المناسبات عن الاحتفالات الدينية الرسمية والمشرعنة التي تشارك فيها الجماعات والمتمثّلة في الصلاة في المساجد وإقامة مناسك الحجّ في مكّة وطقوس عيد الأضحى وعيد الفطر، تضاف إليها احتفالات أخرى موازية غير رسمية وغير معلنة

أحيانا تقام في زوايا الأولياء الصالحين كالطقوس الموسمية التي تُعتَبَرُ بدعا[1] بالنسبة للأرتودوكسيين[2]، هذه الاحتفالات الدينية التي نجدها كثيرة الانتشار في معظم الدول الإسلامية كالعراق ومصر وإيران وشمال إفريقيا. كذلك، التعازي التي يقوم بها الشيعة في كربلاء، وهي عبارة عن مسرح يتّخذ شكلا جماهيريا حيّا، يمكن تسميته بالمسرح المعاش، حيث نجد الناس أنفسهم ممثّلين ومتفرّجين يعيدون إحياء حدث تاريخي[3]. وفي مثل هذه الاحتفالات، نلاحظ ممارسة اجتماعية يتمّ من خلالها القضاء على الحواجز بين الأشخاص والفضاءات والأنشطة والسياقات فتتحقّق وتتمتّن العلاقة بين الضمائر. وعند الاحتفال أيضا، تلتحم الإنسانية عند تجاوزها الفروقات الاجتماعية وتقضي على عقلية المصلحة الشخصية وتمنح الفرد المشاركة في الاحتفالية[4]. تلك، هي بعض الأفكار التي أضافتها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى من حيث أهميّتها في التكييف والتّكيّف مع الحدث الثقافي والاجتماعي لكي يجعل منها - أي الموسيقى- ممارسة إنسانية يشارك فيها المتفرّج مع صانع الفرجة.

إضافة إلى كلّ ذلك، اكتشفت أنتروبولوجيا الموسيقى العديد من الآلات الموسيقية والفضاءات السمعية وأماكن الإنتاج الموسيقي التي تُمارس فيها تلك الموسيقات، كأغاني الفلاّحين

---

[1] البدعة عند الفقهاء، هي مخالفة ما كان عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم.

[2] BEN CHENEB, Rachid, *La fête religieuse et populaire dans l'Islam*, in: Encyclopédie de la Pléiade, France, Gallimard, 1965. p. 203.

[3] ابن ياسر، عبد الواحد، حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنتروبولوجية، كتاب مشترك يحمل عنوان "الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا"، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، ص. 44.

[4] DUVIGNAUD, Jean, *La fête civique*, in: *Histoire des spectacles,* Encyclopédie de la Pléiade France, Gallimard, 1965, p. 239.

وأغاني عمّال المناجم وأغاني البحّارة وأغاني الإنشاد الصوفي والذكر والمدائح والنواح...

كما جعلت أنتروبولوجيا الموسيقى للأذن، إلى جانب دورها الطبيعي المتمثّل في الاستماع، دورا سمعيا شرطيا تحكمه العادة والتقاليد والثقافة ومختلف الأنساق الحياتية، فالأذن تتعوّد على طريقة سمع معيّنة، فهي تسمع وتنظر وتلاحظ في نفس الوقت. وهذه الصفة قد اكتسبها باحث الأنتروبولوجيا من خلال البحوث الميدانية التي تعوّد القيام بها.

2- الأسس النظرية الكبرى لأنتروبولوجيا الموسيقى

عند حديثنا عن ماهية الموسيقى، نرجع دائما إلى القواميس المختصّة والموسوعات العلمية، فنجد أنّ "*الموسيقى هي فنّ تركيب أو تنظيم للأصوات على أساس قواعد...، بحيث تترك حسّا جميلا عند سماعها*"[1]. فماذا نعني بلفظة "قواعد" وماذا نعني "بحسّ جميل"؟

انطلاقا من هذا التعريف، الذي حسم منذ البداية في ضرورة الالتزام بالقاعدة عند التلحين، وأقرّ بالجمالية الموسيقية في سياق فكري تعبيري محدّد، كيف يمكن أن تكون لنا قراءة لماهية الموسيقى من حيث أنها تعبير إنساني يتجاوز القاعدة العلمية والجمالية الأحادية. ألا تكون القاعدة

---

[1] Dictionnaire encyclopédique universel, Italie, Hachette, 1997, p. 861-862. «*La musique est l'Art de combiner des sons suivant certaines règles ... de telle sorte que ce soit agréable à l'oreille* ».

في هذا السياق اعتداء على الموسيقى التي تؤسّسها الثقافة والتقاليد والعادة والتاريخ وما يصنعه المجتمع في أنظمته وأبنيته البسيطة والمتشعّبة؟ في هذا السياق، لا نغفل عن طرح تساؤلات، تستدعي منّا الوقوف على قضايا فلسفية جوهرية تحتاج إلى تأمّلات فكرية، ألا وهي: من يصنع من؟ هل الموسيقى هي الصانعة للتاريخ أم أنّ التاريخ هو الصانع للموسيقى؟ هل أنّ الموسيقى هي الصانعة للثقافة أم أنّ الثقافة هي الصانعة للموسيقى؟ تلك جدلية فكرية فلسفية نؤجّل الحديث عنها في مباحث مستقبلية.

وإذا ما عدنا إلى التعريف الموضوع كان علينا أن نسأل، ماذا نعني عندما نقول: "موسيقى جميلة"؟ هل يعني هذا شيئا في الدراسات الأنتروبولوجية؟ أين ينتهي الجمال ليترك المكان للقبح؟ ألا تخضع الأمور في هذا الإطار إلى النسبية الظرفية والتاريخية والثقافية والاجتماعية؟ ألا يمكن اعتبار أنّ مناشئ الحُسن والقبح كثيرة؛ "*منها ما هو طبيعي ومنها ما هو بالعادة، ومنها بالعقل ومنها بالشهوة*"[1]. علينا إذن أن نحكّم الفكر والمنطق في سياق حديثنا هذا، ونعتبر أنّ كلّ ما قيل حول ماهية الموسيقى وجماليتها في القواميس والموسوعات، ما هو إلاّ منطلق وأرضية للتفكير حول مسألة متجدّدة تُطرح بتجدّد المقاربات التي ترجع بالنظر إلى كل ما يشهده العالم من تغيّرات ثقافية واجتماعية...وفنّية موسيقية، وهو شأن باحثي الأنتروبولوجيا عموما وأنتروبولوجيا الموسيقى بالخصوص.

---

[1] التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، الليلة التاسعة، ج.1، بيروت، منشورات المكتبة المصرية، د.ت، ص. 150.

إن الموسيقى من وجهة نظرنا، هي تعابير صوتية منغّمة على أحاسيس يتلقّفها الإنسان من الحياة، يتفاعل معها، تحدث فيه جملة من التوتّرات والعقد؛ عقدة الهوية والغيرية، عقدة الأنا والآخر، عقدة الخير والشرّ، عقدة المحبّة والكراهية، عقدة النجاح والفشل، عقدة الجرأة والاحتشام...، هي جملة من الازدواجيات، قد تتحوّل أحيانا إلى تعدّديات، كلّها تتجمّع، تتناقض، تتقابل، تتقاطع، تتساوى وتتضافر لتؤسّس وتصنع أحاسيس جديدة نابعة من تلك التفاعلات الموسيقية. وتخضع الطرق التعبيرية الموسيقية لمرجعيات وتباينات، تفضي في نهاية الأمر إلى لغة صوتية ونغمية إنسانية جديدة، ينقلها الإنسان مرّة ثانية إلى الأجيال اللاحقة من خلال الممارسة الحياتية وعن طريق التواصل الشفوي. إنّ الموسيقى بوصفها تعابير صوتية نغمية، ومن منطلق أنتروبولوجيا الموسيقى، تخلق نوعا من التوازن السمعي لدى الإنسان، مثله مثل التوازن البيولوجي والتوازن البيئي والتوازن البشري والتوازن الثقافي والتوازن النفسي، فهي تنطلق - أي الموسيقى- من الإنسان وتعود إليه لتؤسّس توازنا وتكاملا حسّيا بشريا.

لقد أسّست أنتروبولوجيا الموسيقى مجالات تفكير غير التي كانت قد أسّستها الموسيقولوجيا التي تنطلق من الموسيقى المكتوبة، فهي تنطلق من البحث الميداني من خلال الاستماع والمشاهدة والملاحظة والمساءلة والتدوين والتحليل والتفسير والتأويل والمقارنة والاستنتاج.

ولعلّ من أهمّ الأشياء التي أضافتها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى، كونها جعلت منها ممارسة تتميّز بالاستمرارية بما أنها متّصلة بالكلّ الثقافي الذي يتميّز هو كذلك بالحركية والتغيّر، وتتأتّى تلك الاستمرارية من خلال السلوك التواصلي الذي تمتاز به المشافهة الموسيقية بين الأشخاص الممارسين للموسيقى.

لا تنتقل الموسيقى من جماعة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل آخر كما تنتقل إلينا الجينات والموروثات البيولوجية، وإنما عبر وسائط وطرائق اجتماعية وثقافية تؤسّسها المجموعة البشرية ضمن الممارسة والحياة اليومية المرتبطة بالعمل ونمط العيش والاحتفالات اليومية، من أعراس وحفلات ختان ومآتم وممارسات طقوسية، تخضع لخصوصيات تشترك فيها المجموعة. لقد برهنت أنتروبولوجيا الموسيقى، أنّ الموسيقى لا تعرف السكون وإنما تعيش في حركيّة دائمة ومتحوّلة، قد تكون مسموعة وقد تكون مرئية أحيانا. إنّ ارتباط الموسيقى بأنماط العيش، يجعل منها جزءا من الكلّ الثقافي وليس مجرّد مكمّل للظواهر الثقافية.

3- الأسس المنهجية الكبرى لأنتروبولوجيا الموسيقى

من خلال الفهم الجديد للموسيقى في هذا العلم، قد نجد باحثين تونسيين مهتمّين في أعمالهم بموسيقى اليونان أو المجر أو فرنسا أو الباكستان...، ويستوجب هذا بطبيعة الحال، فهم سياق الأنظمة والقيم والعقائد، أي ثقافات تلك

الشعوب ومن بينها الموسيقى التي وجدت فيها، وهذا يحتّم على الباحث أن يعيش لفترة طويلة داخل تلك الأنساق الثقافية من أجل فهم لغة شعوبها وديانتها وطريقة أكلها ولباسها وأفراحها ومآتمها وتزاوجها وطباعها وطقوسها الدينية والدنيوية...، وخاصّة البحث في موقع تلك الموسيقى ضمن تلك الأنساق الثقافية ذات الصلة. لذلك فإنّ الحصول على أشرطة مسجّلة لكل النماذج الموسيقية المتعلّقة بالبحث، دون التنقّل إلى ميدان الحدث الموسيقي يعدّ عملا غير كاف- رغم قيمة تلك التسجيلات- ، إذ أنّ الميدان في هذا العلم هو البحث في ظاهرة اجتماعية ثقافية بأكملها، لا يمكن فهمها إلاّ في إطارها الطبيعي[1].

أما من حيث التحليل الموسيقي، فإنّ أنتروبولوجيا الموسيقى قد خلقت مجالات جديدة في التحليل حيث ربطتها مع الإطار الثقافي والاجتماعي، وأعطتها أبعادا دلالية من خلال قراءة الأشكال والألوان والحركات والرقصات المصاحبة للموسيقى بالاستعانة بعلم الدلالات. وقد ارتأت أنه لا يمكن إسقاط نظرية التحليل الموسيقي الغربي على أشكال وأنماط موسيقية أخرى، تعيش في إطار ثقافي وتخضع إلى سياق تاريخي مستقلّ وبعيد كل البعد عمّا تمتاز به الموسيقى الغربية الكلاسيكية. لذلك، ترى أنتروبولوجيا الموسيقى أنه من الضروري وضع العمل الموسيقي في إطاره

[1] السيالة، مراد، الأسس العامة للإثنوموزيكولوجيا، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، جانفي 2007، ص. 27.

التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي حتى لا يتمّ إسقاط نظريات أو تقنيات حديثة نحلّل من خلالها أعمالا تقليدية. فالتحليل السيميولوجي مرتبط بضوابط اجتماعية وثقافية، وكلّ ظاهرة ثقافية تولّد تساؤلات لدى باحث أنتروبولوجيا الموسيقى، وقد انتقلت فكرة التحليل السياقي هذه إلى الكثير من محلّلي الأعمال الغربية المعاصرة. فالموسيقى في نظر باحث أنتروبولوجيا الموسيقى، هي مجموعة دلالات تواصلية داخلية مترابطة، لا يمكن التغافل عنها. وبذلك سقطت فكرة التحليل الموسيقي الصرف الذي عرفت به الموسيقى الكلاسيكية نحو تحليل سياقي يضع في تصوّره الثقافة والمجتمع والدين والتاريخ وعلم النفس...[1]

لقد كشفت أنتروبولوجيا الموسيقى من خلال بحوثها عن وجود أنماط موسيقية عديدة متجاورة في كلّ ثقافة، منها الموسيقى الشعبية، الموسيقى الحضرية، موسيقى "السود"، موسيقى "البيض"، الموسيقى المكتوبة، موسيقى التقاليد الشفوية، التثاقف الموسيقيّ والمثاقفة الموسيقية...، وبذلك أصبحت هذه المفردات أساسية وهي تمثّل حاليا مفاتيح البحث في أنتروبولوجيا الموسيقى.

كما بحثت أنتروبولوجيا الموسيقى في تقنيات تناقل هذه الموسيقات بين الأشخاص الممارسين لها وغير الممارسين

---

[1] أنظر في هذا الشأن: ناتي، جون جاك، تمجيد الموسيقولوجيا، تر. سمير بشة، تونس، منشورات كارم الشريف، 2011. 168 ص.

لها، من خلال التعليم التقليدي الشفوي الذي يعتمد على التكرار والمحاكاة الدقيقة للأشياء وغيرهما من التقنيات الأخرى.

ولئن سلّمنا بأنّ لكل علم أسلوبا خاصّا ومنهجا متّفقا عليه، فإنّ أنتروبولوجيا الموسيقى تنتهج في طريقتها السياق الفكري الذي يحدّده المعطى التاريخي والثقافي والاجتماعي من خلال الكشف الميداني. وإذا اعتبرنا الأمر كذلك، فإنّ دراستنا هذه غير منتهية وتبقى متواصلة تنتظر من يجعلها منطلقا للتفكير من أجل اكتشافات جديدة وللوقوف على إضافات أخرى قدّمتها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى. بقي علينا أن نؤكّد أنّ أهمّ التحوّلات التي شهدتها أنتروبولوجيا الموسيقى لصالح الموسيقى، تمثّلت في تغيير فكرة القراءات النهائية للعمل الموسيقي وجعلت من الحدث الثقافي المصدر الدائم للتباين والاختلاف، كما أنّها جعلت من الموسيقى المصدر السمعي والمشهدي الفاعل في الحدث الثقافي.

من جهة أخرى، عملت أنتروبولوجيا الموسيقى في جوهرها، على مقارنة أوجه الاختلاف والتماثل بين الموسيقات وتحليلها، وعلى اعتبارها منبع التنوّع في الممارسة والأنظمة الموسيقية مستعينة في ذلك بكل الاختصاصات العلمية. إنّ الذي يعنينا في كل هذا، هو ملاحظة ما ترتبط فيه أنتروبولوجيا الثقافة بأنتروبولوجيا الموسيقى ودورهما في خلق مجالات تفكير جديدة تخدم الموسيقى والإنسان من خلال تأطير الموسيقى داخل الحقل الثقافي.

4-أخلاقيات البحث والدراسة في أنتروبولوجيا الموسيقى

من أخلاقيات باحث أنتروبولوجيا الموسيقى، الالتزام بالأمانة، وإن اعتبرنا ذلك ممكنا، فإنّ العكس يعدّ خيانة علمية ومهنية قد تضرّ بالاختصاص من جهة، وبالإنسان مركز التفكير الأنتروبولوجي من جهة أخرى.

ولتحقيق ذلك، يمعن باحث أنتروبولوجيا الموسيقى النظر في الكثير من الجزئيات منها: طريقة العزف وطريقة الجلوس وطريقة التعامل مع الفضاء السمعي، إلى جانب دراسة الجرس السمعي للآلات الموسيقية المستعملة وطريقة صنعها ومقاساتها، وتدوين موسيقى الشعوب المعنية بالدرس بأساليب متعدّدة ومتنوّعة بالاستعانة بعلوم متفرّعة، مثل الإثنوموسيقولوجيا وعلم الآلات والموسيقولوجيا وعلم الآثار الموسيقي وعلم الصوت الموسيقي وغيرها.

ومن أهمّ الأشياء التي قدّمتها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى في هذا الإطار، المحافظة على الرصيد الموسيقي من خلال التسجيلات الصوتية، ولعلّ ما يقوم به مركز الموسيقى العربية والمتوسّطية بسيدي بوسعيد بتونس يدخل في هذا الإطار. كما أنّ بعض الأعمال والمحاولات التي يقوم بها الطلبة لمعرفة مختلف الأنماط الموسيقية الموجودة في تونس من خلال رسائل ختم الدروس، من البوادر الجيّدة التي تنمّ على دراية ووعي بأهمّية تلك الموسيقات التي تعتمد على النقل والمشافهة من خلال

الممارسات الثقافية داخل النسق الحياتي والاجتماعي، فتسعى إلى جمعها وتدوينها وتحليلها في الإطار الثقافي.

لقد حقّقت أنتروبولوجيا الموسيقى كذلك نوعا من العدالة الإنسانية، فهي تهتمّ بموسيقى الإنسان في مختلف أنحاء العالم دون تمايز أو تفاضل، وتتعامل مع الموسيقى بشكل مستقلّ وتنظر إليها وتحلّلها داخل سياقها الثقافي وإيقاعها الحياتي. إلاّ أنه وإن وجدت غايات أخرى مازالت تعتبر أنّ دراسة ثقافة الآخرين وموسيقاهم تدخل في سياسة الهيمنة الثقافية والسياسية، فإنّ ذلك لا يمكن اعتباره من وجهة نظرنا بأنتروبولوجيا الموسيقى، فهو خارج سياق مقاربتنا ويهمّش قضيّتنا ولا يمكن أن يفيد الموسيقى والإنسان، بل بالعكس، فهو يشكّل اعتداء على العلم والمعرفة وعلى الإنسان في حدّ ذاته.

تلك هي بعض الإضافات التي قدّمتها أنتروبولوجيا الموسيقى إلى الموسيقى. وإن سعينا في هذه المرحلة إلى تحديد العناصر والآليات ومدلولاتها والأبعاد النظرية والتطبيقية التي قسّمناها إلى أربعة عناصر كبرى، فإنّ ذلك لن يمنعنا مستقبلا من إعادة النظر فيما تمّ التطرّق إليه، خاصّة فيما يتعلّق بالمناهج المعتمدة في البحث وإشكاليات التحليل السياقي وتقنياته وأساليبه.

الفصل الثالث

الهوية الموسيقية في علاقتها بالتحولات الفكرية والتكنولوجية

إنّ التحوّلات الفكرية والسياسية التي شهدها العالم منذ العقد الأخير من القرن العشرين، وما آلت إليه من تداعيات إيديولوجية تدعو إلى نمطيّة ثقافية يتحكّم فيها الفكر الرأسمالي إنتاجا وإبداعا، أدّت شيئا فشيئا إلى رواج تلك القيم الفكرية الغربية في العالم العربي دون نقدها أو كشف خفاياها ونواياها السياسية والثقافية. إلاّ أنّ الأمر في تونس قد بدا مختلفا، إذ شهدنا منذ أواخر القرن العشرين نوعا من التيقّظ الفكري في نقد تلك الاستراتيجيات الثقافية، من خلال بعض المساهمات[1] الجدّية في تحليل أبعادها الإيديولوجية التي تدعو إلى هيمنة القطب الواحد والفكر الأوحد. أفكار تبنّاها كلّ من هنتنقتون من خلال مقالاته وكتابيه "صراع الحضارات" و"من نحن: الهوية الثقافية وصراع الحضارات"، أضف إلى ذلك فوكوياما وما قدّمه من تنظير في كيفية طرحه لمفهوم "نهاية التاريخ".

ففيم تتمثّل تلك الأفكار، وما هي أبعادها السياسية والثقافية؟ أين نحن موسيقيا وإبداعيا من تلك التحوّلات الفكرية والثقافية؟ هل تفاعلنا معها إيجابا أم سلبا؟ هل سلّمنا

---

[1] انظر في هذا الشأن:
- التريكي، فتحي، المرجع السابق، ص. 6-9.
- القليبي، الشاذلي، نظرية صراع الحضارات في ضوء المبادئ والقيم الإسلامية، كتاب مشترك، أعمال الندوة الفكرية العالمية التي نظمتها جمعية البرلمانيين التونسيين تحت عنوان حوار الحضارات والتضامن الدولي، تونس، جمعية البرلمانيين التونسيين، 2002، ص. 29-44.
- بوحديبة، عبد الوهاب، التنافس بين الأمم، من عنف الدول إلى حوار الحضارات، المرجع نفسه، ص. 183.

بكلّ شيء أم استسلمنا؟ هل أصبحنا عاجزين موسيقيا عن التطوّر والتحرّك والتجدّد في إطار محلّيتنا؟ هل سقطت قيم الهوية في الموسيقى التونسية بعد أن سعى الجميع لإثباتها منذ انعقاد مؤتمر القاهرة سنة 1932 وتأسيس المعهد الرشيدي سنة 1934؟ وأيّ معنى للهوية في الموسيقى التونسية في ظلّ التحوّلات الفكرية وتطوّر التكنولوجيا الرقمية الحديثة؟

يعني تراكم هذه التساؤلات وتداخلها عندما نتحدّث عن الموسيقى وأشكالها الإبداعية في الحقل الثقافي وفي تونس بالذات، أنها أسئلة تصبّ مباشرة في مسألة الاختلاف؛ فكيف يمكن لنا أن نتعامل موسيقيا مع الاختلاف؟ أية مكانة لمظهر الاختلاف داخل نظام عالمي يدعو إلى النمطية الثقافية وتوحيد الحواس الفنّية؟

ليس الاختلاف مفهوما أو تصوّرا فلسفيا أو لغويا، بل هو حقيقة وواقع ومشروع إنساني واجتماعي أتى إلينا من خلال الممارسة الإنسانية اليومية، وأخذ شكله النهائي في سياق الصيرورة التاريخية[1]. إلاّ أنّ الثقافة السياسية الغربية التي تأسّست على إيديولوجية العدالة والديمقراطية الليبرالية والرأسمالية والتجارة، ترى أنّ الاختلاف من المنظور الثقافي، يمثّل خطورة حقيقية وصورة مناقضة تضعها في أزمة الهوية[2]. فهل يحقّ في هذا السياق الفكري أن "*نأتي باسم القرار*

[1] SEMPRINI, Andrea, *Le multiculturalisme*, Coll. Encyclopédique, Que sais-je ? Paris, Presse Universitaire de France, 1997, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 115-116.

السياسي... والاقتصاد الحرّ، أن ننمّط الوجدان ونعقلن الإبداع ونوحّد الرؤى، في حين أنّ قيم الفنّ النسبية والمنطلقات والذاتية في التعبير والمحلّية المرجعية للتجربة في تشكّلاتها وإيحاءاتها ومدلولاتها، بما في ذلك الإبقاء على التعابير الإبداعية التقليدية التي هي الوحيدة المبقية على ذاكرات الشعوب وحاوياتها لكي لا تتلاشى وتتضعضع فتنحل وتمّحي في ظلّ استراتيجيات التغييب ومحو الهوية وطمس التاريخ"[1].

هذا، ويتبع الاختلاف، وفي الكثير من الحالات، توتّرا يثير العدوانية الكامنة في النفوس، فتنفجر إلى اعتداءات فردية أو جماعية كما شاهدنا ذلك قديما عبر التاريخ[2]. كما أنّ الاختلاف هو نتيجة إذا نظرنا إلى هذا التاريخ، وهي فترة انتقالية في اتّجاه الاستمرارية التي تقرّرها حتمية الحياة، التي تفضي بدورها إلى نتائج معيّنة على الصعيد السياسي والاقتصادي والفنّي.

قبل ظهور الوسائط التكنولوجية والإعلامية الحديثة، كانت التصوّرات والاتّجاهات الموسيقية "واضحة" في تونس، وقد حسم فيها منذ انعقاد مؤتمر القاهرة للموسيقى العربية

---

[1] زين العابدين، محمد، الجغرافيا السياسية اليوم ومواقع الفنون في إقامة الحوار بين الإسلام والغرب، الموسوعة العالمية في السياسات والتنمية الثقافية، أشغال البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنولوجيات وتنمية الكفاءات، 2007، ص. 5.

[2] الطالبي، محمد، عيال الله، أفكار في علاقة المسلم بنفسه وبالآخرين، كيف يجدّد العقل الإسلامي، وعيه بنفسه وبمحيطه العالمي، أنجز الكتاب؛ منصف وناس- شكري مبخوت وحسن بن عثمان، ط. 3، سلسة شواغل، تونس، سراس للنشر، 2006، ص. 68.

سنة 1932 الذي نادى بالمحافظة على التراث الموسيقي ونشره بين عامّة الناس، دون المساس بخصوصياته أو تجاوزه ولو نسبيا بأيّ شكل من الأشكال، قصد ترسيخ- على حدّ قول بعض المحافظين- الهوية التونسية، وذلك بالتصدّي للتيّارات المتأتّية من المشرق العربي والغرب من جهة، والتخلّص من الواقع المتردّي للأغنية التونسية الذي كانت تتحكّم فيه الأقلّية اليهودية من مغنّيات ومغنّين تونسيين من جهة أخرى. فانكبّ الجميع في هذه المرحلة على التعامل مع هذا التراث بعقلية تتّسم بالقرابة والعاطفة، معارضين كلّ من يدعو إلى التجديد، واتّخذت الموسيقى بذلك التوجّه، منهجا واحدا مقتصرا على كونها توقظ المشاعر والأهواء، لصيقة بالمناسبات الاحتفالية اليومية والممارسات الفنّية الشكلية.

كان لهذه المواقف الفكرية مبرّراتها السياسية والاجتماعية في تلك الحقبة التاريخية، كما أنّ توجّهاتها لم تقتصر على الموسيقى فحسب، بل شملت كل الميادين الثقافية الإبداعية الأخرى من مسرح[1] وفنّ تشكيلي[2] وسينما[3] في مرحلة متقدّمة. وعلى هذا الأساس، فإنّه ليس من حقّنا أن

---

[1] أنظر أعمال جوق الشهامة العربية والآداب العربية في فترة ما بين الحربين وأواخر الخمسينات من خلال مسرحية "ولادة وابن زيدون" و"الواثق بالله الحفصي" و"زياد الله الأغلبي" وغيرها من المسرحيات.

[2] أنظر أعمال مجموعة تونس التي تظم زبير التركي وعبد العزيز القرجي وعمار فرحات وعلي بلاغة والهادي التركي...

[3] أنظر سينما حمودة بن حليمة في فيلميه "خليفة الأقرع" و "بلاد الطررني" وعلي عبد الوهاب في "أم عباس" وعمر الخليفي في "المتمرد" و"الفجر" وعبد اللطيف بن عمار في فيلم "سجنان"...

ننعتها بالتخلّف الفكري أو الثقافي[1]. فكلّ تلك التوجّهات الفنّية والموسيقية قد صنعتها التحوّلات التاريخية والسياسية التي مرّت بها البلاد في فترة تحكّمت فيها الإرادة والهيمنة الاستعمارية التي دعت بأسلوبها الخاص لفرض تبعية ثقافة موسيقية جديدة على المتقبّل التونسي، من خلال بناء المسارح على الطريقة الإيطالية[2] وتقديم العروض الموسيقية الغربية من نوع "الأوبرا" و"الأوبرات" و"الفودفيل" و"البالي" إلى جانب تأسيس المعاهد المختصّة في تدريس الموسيقى على الطريقة الأكاديمية الغربية.

وأمام هذه الوضعية، ولمجابهة ذلك التيّار الجارف الذي سعى إلى تغيير التوجّهات الثقافية للموسيقى التونسية، اختارت بعض النخب التونسية في النصف الأوّل من القرن العشرين بأن تحافظ على الموروث الموسيقي التونسي متسلّحة بقيم الهوية المرتكزة على أسس فكرية حكمتها الظروف السياسية والاستعمارية، تلك القيم القائمة على وجوب التعامل مع اللغة العربية كأداة لإبراز الانتماء العربي، ومكوّنات الموسيقى التونسية من طبوع وإيقاعات إلى جانب

---

[1] يقول عبد السلام بن عبد العالي: " سبب التخلف الفكري عندنا هو الغرور بذلك الماضي وعدم رؤية الانفصام الواقعي". أنظر: بن عبد العالي، عبد السلام، بين الاتصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي، ط.1، الدار البيضاء، دار توبكال للنشر، 2002، ص. 12.

[2] أنظر: بشة، سمير، عندما تكون المثاقفة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال مخبر البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنولوجيات وتنمية الكفاءات، 2006، ص. 1-34. أنظر القسم العربي من:
Les arts tunisiens dans les savoirs universels, approches musicologiques.

محافظتها على استعمال الآلات الموسيقية التونسية التقليدية كوسائل لإظهار الخصوصية الموسيقية ومحلّيتها. فكان الاتّجاه الثقافي كما نلاحظ يعكس تلك الظروف، حيث اختار الجميع اتّجاها ضدّ التثاقف[1].

لقد شرعت هذه العلاقة المرتبكة بالتراث الموسيقي في تلك الحقبة التاريخية لممارسات موسيقية شكليّة، تمثّلت في محاكاة الماضي بطريقة أفقية لا تتماشى ومستوى التطوّرات والتحوّلات الثقافية التي كان العالم يشهدها، وهو موقف ناهض إستراتيجية الاستعمار التي كانت تدعو إلى وجوب خضوع الضعيف لثقافة القويّ بدعوى أنّ البلد الذي يملك وسائل الإنتاج المادي هو الذي يملك وسائل الهيمنة الثقافية.

هذا من حيث الطرح الثقافي عموما، أما من الجانب الموسيقي، فكلّما تحدّثنا عنها من باب الاختصاص، أي من حيث الطرح العلمي الأكاديمي، تعرّضنا إلى ما يسمّى بالعوائق الفكرية التي تحيدنا عن فكرة التجاوز الظرفي لقضيتيْ التراث والهوية. فالوعي الذي أدّى بالموسيقيين التونسيين إلى الاهتمام بالتراث والهوية التونسية، كان سببه التهديد الثقافي الغربي، وإن كانوا قد تفاعلوا سلبا مع التيّارات الفكرية الغربية، فهذا يدلّ على أنّهم وقعوا في فخّ التوجّه الاستعماري الذي أراد منهم أن يبقوا على حالتهم.

---

[1] للاطلاع على معاني المثاقفة في صيغها النظرية بالإمكان الرجوع إلى: بشة، سمير، عندما تكون المثاقفة بديلا لتجاوز عقدتي الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، المرجع السابق، ص. 1-34.

يرى "بيار بولاز" *(Pierre Boulez)* أنّه إلى جانب الاهتمام بالموروث الموسيقي، لا مانع من أن نجد بعض الحركات والاتّجاهات المغايرة المتّسمة بالانفلات والابتعاد أو "القطيعة[1]، وهي أفكار سيطرت على التوجّهات الإبداعية المعاصرة في أوروبا وجعلت الفنّ الموسيقي سائرا في كل الاتّجاهات دون قيود أو عراقيل. فهذه الاتّجاهات تتماشى مع تاريخ وحضارة وثقافة غربية معينة، تأسّست منذ عقود، بناء على تراكمات فنّية موسيقية خاصّة جدّا، لذلك فإنّ السير مباشرة في هذا المنهج بكماله وتمامه في دولة عربية كتونس على سبيل المثال، قد يفضي إلى نتائج عكسية تؤدّي إلى ردّة فعل ثقافي وحضاري يرجع بنا إلى الاهتمام بالتراث الموسيقي برؤى شكلانية.

إلاّ أنّ هذه "القطيعة" التي نتحدّث عنها، لا يمكن لها أن تتحقّق إلاّ بنسب محدودة، إذ أنه من الصعب التخلّص من عقدة الهوية الراسخة في أذهان الموسيقي العربي. فالتفكير في الهوية هو أمر ضروري وحاضر في تفكيرنا وأذهاننا بشكل دائم بالرغم من ضبابية المفهوم وعدم القدرة على مسكه أو حتى سبره. فالهوية الموسيقية، هي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه، وهي ناتجة عن الوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكوّن أو يؤسّس لنفسه كيانا -فرديا أو جماعيا- تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميّزة له عن الآخرين[2]. كما أنّ الهوية

---

[1] BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, 1963, p. 8.

[2] HUNTINGTON (Samuel. P), *Qui sommes-nous ? Identité nationale et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 33.

هي تخيّلات فردية تجعل الموسيقي يفكر ماذا يريد أن يكون وماذا يطمح أن يكون[1] دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان؛ فهي تطرح إذن قضية الانتماء الثقافي من خلال الموسيقى.

ما يهمّنا تأكيده من حيث المعالجة الموسيقية، أن سهولة الاتّصال بين تونس والدول الأوروبية في فترة ما بعد الاستقلال، جعل الموسيقيين التونسيين المعاصرين يبحثون عن كيفية الاستفادة من موسيقى هذه الدول وخاصّة فرنسا البلد المستعمر وإيطاليا البلد المجاور. لذلك نجد الكثير من مكوّنات الموسيقى الغربية، منها النظرية والتطبيقية، قد انتقلت من أوروبا إلى تونس بفعل الحاجة والتواصل وحبّ المعرفة، وقد تحقّق ذلك بناء على مقتضيات فرضتها الظروف السياسية والثقافية الموسيقية التي مرّت بها البلاد والمتمثّلة في عدم توفّر التعليم الموسيقي الحديث كأساس للتطوّر وبناء المسار التقدّمي. فكلّ الظروف الحياتية لم تكن مهيّأة لاستقبال تلك الموسيقى الجديدة والتفاعل معها بشكل يعطي إقبالا إيجابيا، فنتج عن ذلك ردّة فعل أدّت إلى ركود وقتي سببه عدم الاستيعاب. وهو أمر طبيعي "*فالتحوّل من القديم إلى الجديد لا يأتي بشكل مفاجئ يربك الجميع، وإنما يأتي بشكل متدرّج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد*"[2].

فكلّ التراكمات الموسيقية التي وجدت في تونس منذ أواخر القرن التاسع عشر والمتمثّلة في مختلف النشاطات

---

[1] HUNTINGTON (Samuel. P), *Qui sommes-nous ? Identité nationale et choc des cultures*, *op. cit.*, p. 35.

[2] الرشيد عبد القادر، يوسف، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، عالم الفكر، المجلد 27، ع. 2، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص. 202.

والأعمال الموسيقية، كانت وليدة تلاقح بين دول مشرقية وأوروبية، ولا شكّ أنّ لهذا التلاقح الأثر البالغ في خلق حركية ديناميكية داخلية في مختلف الميادين ومن بينها الموسيقى.

تتعلّق العملية هنا بالبحث عن عناصر موسيقية مشتركة تجمع بين الموسيقى العربية وخصوصياتها المقامية والموسيقى الغربية المفعمة بالتونالية التي امتازت بها فترة عصر النهضة، تلك الفترة التاريخية التي انفصلت فيها دول أوروبا علميا وفنّيا عن الحضارة المشرقية بعد التحام كبير كان في فترة القرون الوسطى، حيث كان الاشتراك والتوحّد فِي الكثير من الخصوصيات الموسيقية بين الحضارتين كالارتجالية[1] والكتابية والشفاهية[2] والوحدوية الصوتية[3].

فمن خلال الحوارات التي أجريناها مع بعض الموسيقيين المعاصرين التونسيين والأجانب، لاحظنا تباينا

---

[1] كان الارتجال في الموسيقى الأوروبية أمرا شائعا إلى حدود عصر النهضة حيث أخذ يضمحلّ شيئا فشيئا حين بدأ التفكير في ضبط الموسيقى بجميع تعبيراتها. والارتجال هو عملية وليدة اللحظة التي تؤدى فيها وهو الجمع بين التفكير والأداء في آن واحد لذلك يتطلب من العازف الحضور الذهني الكامل حتى ينسجم هذا التفكير الموسيقي مع الأداء ويتجلى في شكل جمل لحنية أو إيقاعية تخضع إلى نظام موسيقي معين يتميز بطابع جمالي محدد.

[2] هي عملية تشترك فيها كل الشعوب شرقا وغربا، وهي أساس الممارسة الموسيقية سواء كان في الغناء أو في العزف. على عكس ذلك فإن الكتابة الموسيقية تعمل شيئا فشيئا وبصفة غير مباشرة على القضاء على صفة إنسانية عظمى وهي حرية التصرف والإضافة حيث أن الموسيقي يصبح مقيدا.

[3] ويتمثّل في الغناء "القريقوري" (*Chant grégorien*) الذي كان يعتمد الصوت الواحد وهو أيضا نظام مقامي يرجع إلى القرن السادس. أنظر:

- بشة، سمير، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين: "لقاء 85" لأنور براهم و"تجليات" لمحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في علوم وتقنيات الفنون اختصاص نظرية الفن، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003، ص. 43.

واضحا في المواقف المتعلّقة بالتلاقح الموسيقي بين مختلف الثقافات، إذ يرى أحمد عاشور أنه على الموسيقي "*أن يكون على علم مسبق بما سيقوم به حتى لا تكون النتيجة ضبابية، وإن التعامل مع أنماط موسيقية غربية يتطلّب من كل فرد الاطلاع عليها سمعا وممارسة*"[1]. هذا ويرى علي اللواتي أنه "*لا مجال لتطوّر الموسيقى التونسية دون اللجوء إلى الانفتاح على موسيقى الآخرين، وإلا سنبقى نجترّ كل ما أنجزه الأسلاف*"[2]. في حين يعتبر زهير قوجة أن "*كل عمل فنّي مهما كانت نوعيته أو مرجعيته، لابدّ أن يسجّل حضورا تاريخيا ويمثّل إضافة في الموسيقى المحلّية*"[3]. أما عازف الناي الإيراني حسين عمومي فإنه يشير إلى كونه" *يحاول دائما وفي كل عمل إيجاد عناصر مشتركة بين مختلف الموسيقات العالمية سواء كانت مشرقية أو غربية ويتعامل معها تعاملا حسّيا وجماليا*"[4]. بينما يرى قدسي أورقينار(*Kudsi Erguner*)، أنّ "*التعامل مع مختلف الأنماط الموسيقية من شأنه أن يضيف في موسيقى كل فرد نغميّة جديدة من حيث التركيبات اللّحنية والإيقاعية والممارسة الآلية*"[5]. ففي رأي الأغلبية وكما نلاحظ، أنّ هذه التجارب ما هي إلاّ مجرّد حركات فنّية ظرفية تؤسّسها أحيانا ظروف اجتماعية وسياسية، لذلك يجب التعامل معها بنوع من الاحتراز.

---

[1] من خلال حوار أجريناه مع أحمد عاشور، بتاريخ 2005/11/14.
[2] من خلال حوار أجريناه مع علي اللواتي بتاريخ 2002/12/18.
[3] من خلال حوار أجريناه مع زهير قوجة بتاريخ 2002/01/15.
[4] من خلال لقاء أجريناه مع حسين عمومي بتاريخ 2002/12/14 بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية بـ"سيدي بوسعيد" في إطار الندوة الملتئمة حول آلة الناي.
[5] من خلال حوار أجريناه مع قدسي أورقينار بتاريخ 2002/12/15 بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية بـ "سيدي بوسعيد" في إطار الندوة الملتئمة حول آلة الناي.

فعند توفّر آلات موسيقية الثابتة على سبيل المثال، يرى محمد القرفي "*أنه يمكن للموسيقيين العرب أن يبحثوا إمكانيات إيجاد بوليفونية خاصّة بالمقامات العربية، وتعتمد أساسا أرباع المسافات. ولابدّ هنا من الاستعانة بما حقّقه الغرب في هذا الميدان. ويضيف "وقد يعارضني الموسيقيون العرب بحجّة أنّ الموسيقى العربية غنية بمقاماتها وإيقاعاتها ولا تحتاج إلى هذه الآلات الثابتة كـ"البيانو" و"الترمبات" و"الفلوت"*[1]*... ويضيف أيضا أنّ الكتابة البوليفونية في الموسيقى العربية بإمكانها أن:*

- *تخرجها من رتابة اللّحن الواحد.*
- *تفرض تغيير القوالب التلحينية والصيغ المتداولة.*
- *تضيف إلى الموسيقى العربية بعدا ثالثا إلى جانب اللّحن والإيقاع.*
- *تحتّم إعادة النظر في الآلات الموسيقية العربية، واستعمالها بما يناسب مقتضيات الخلق الفني.*

يساعد على سرعة إتقان الغناء المنفرد. إذ أنّ رنين نغمتين أو أكثر يثير التيقّظ لتنمية الغناء المتقن.

يعمل على تنمية القدرة العقلية والذهنية بإثارة التفكير عند غناء الأصوات المتعدّدة "[2].

---

[1] ولكن أين الإضافة والتجديد في هذا الإطار وقد أتى عليه عدد كبير من الموسيقيين العرب في فترة الأربعينيات كالقصبجي ومحمد عبد الوهاب...ثم الرحابنة؟

[2] القرفي، محمد، الموسيقى التونسية بين الكلاسيكية وظواهر التحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع. 5، تونس، نشر وزارة الثقافة، جوان 1978، ص. 118.

ولسائل أن يسأل هنا، هل أنّ الكتابة البوليفونية لا تتضمّن هي الأخرى الرتابة في اللّحن؟ وهل أنّ الموسيقى العربية لا تحمل بعدا ثالثا[1]؟ وما هو المقصود كذلك بإعادة النظر في الآلات الموسيقية العربية؟ فهل نحن مطالبون بأن نتخلّى عن آلاتنا الموسيقية العربية التقليدية من أجل تنفيذ أعمال موسيقية تأسّست على قواعد ومناهج غربية. فالأهمّ في نظري، هو النظر في إمكانية الارتقاء بموسيقانا من الداخل، مع الاستعانة بما أنجزه الغرب في هذا الشأن، وبما يتناسب وخصوصياتنا الموسيقية والثقافية بالأساس، وقبول مبدأ الاختلاف سواء كان ينادي بالأصالة أو المعاصرة أو غيرهما من التيّارات الفنّية الأخرى. لكن علينا أن نؤكّد في هذا الإطار، أنّ الموسيقى العربية تحمل هي الأخرى في صلب كتابتها التأليفية الهيتيروفونية، بعدا سيميائيا غزيرا يستحق كذلك المعالجة والدراسة بكلّ أناة ودقّة.

[1] تحمل الموسيقى العربية في نظرنا ثلاثة أبعاد؛ اللحن والإيقاع والطرب كبعد ثالث.

الفروقات التقنية والفنّية

بين ثقافة الموسيقى العربية والغربية

الفروقات	ثقافة الموسيقى العربية	ثقافة الموسيقى الغربية
من حيث طبيعة الموسيقى وعلاقة الأصوات ببعضها.	تتلخّص في علاقة جميع درجات الموسيقية بدرجة الأساس. فهذه الأخيرة تشكل نقطة الجذب والثقل في المقامات العربية والتي تؤول إليها كل الدرجات الأخرى. هذا ما يفسّر أهميّة القفلة في الموسيقى المقامية العربية، فهي تشكّل المحطّة الأساسية في صلب التلحين.	تعتمد على الكتابة الهارمونية التي احتلّت مكانة البوليفونية. تهتمّ بالعلاقات الداخلية، أي علاقة الدرجة الرابعة بالثالثة وعلاقة الدرجة السابعة بالثامنة. وهي وظيفة هارمونية مبنية على التتابع اللحني أفقيا مع التركيز على التوافقات الصوتية.
المرجعية	ترجع إلى المدارس العربية القديمة التي اهتمّت بنظام الأصوات والنسب والأدوار والإيقاعات والآلات الموسيقية والألحان وما يميّزها.	شهدت تحوّلات من القريقورية(*Grégorien*) إلى البوليفونية(*Polyphonie*) إلى التونالية(*Tonale*) إلى اللاتونالية(*Atonale*)...
الخصوصية	1) لها أنظمة مقامية وتخضع في تنفيذها إلى سياقات ومسارات لحنية معيّنة تحملها الذاكرة الجماعية (*Mémoire collective*) 2) موسيقى طربية منعزلة عن التحوّلات الفكرية الغربية، ذات صبغة احتفالية تقدّم في إطار النظام الاجتماعي الثقافي.	1) ترتكز على قواعد علمية، وتمتاز في كتابتها الموسيقية بالفردانية(*Individualité*)؛ أي الإنسان المعزول الذي ينطلق من فلسفة الذات الإيجابية والعلمانية. 2) متّصلة بالحركات الفنّية والأدبية المرتكزة على الفكر والخيال والمأساة داخل أعمال الأوبرات بالأخصّ.

اللغة	العربية	اللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية...
نوعية الفرق الموسيقية	تكون في شكل تخت مصغّر	تكون في شكل أوركستر ضخم
فضاءات العروض	المنازل الخاصّة والمقاهي والكافي شنطا (*Café chantant*)	الملاهي والمنازل الخاصة والمسارح المشيدة على النمط الكلاسيكي، الإيطالي والفرنسي
من حيث الإطار السياسي والثقافي	تعيش تحت هيمنة ثقافية، وهي في علاقة موسيقية متّجهة نحو التثاقف مع الآخر.	تعيش في إطار ليبرالية سياسية وفكرية.

حينئذ، وللتعامل مع موسيقى الآخر –الغربي-، يتحتّم على الموسيقي المنتمي إلى ثقافة عربية، بأن يختار أحد هذه الاتّجاهات الموسيقية:

- يتقبّل هذه الأعمال الموسيقية الغربية بصفة كلّية، ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد اعتراف الغير به، أي يأخذ اتّجاه (A-D)[1].

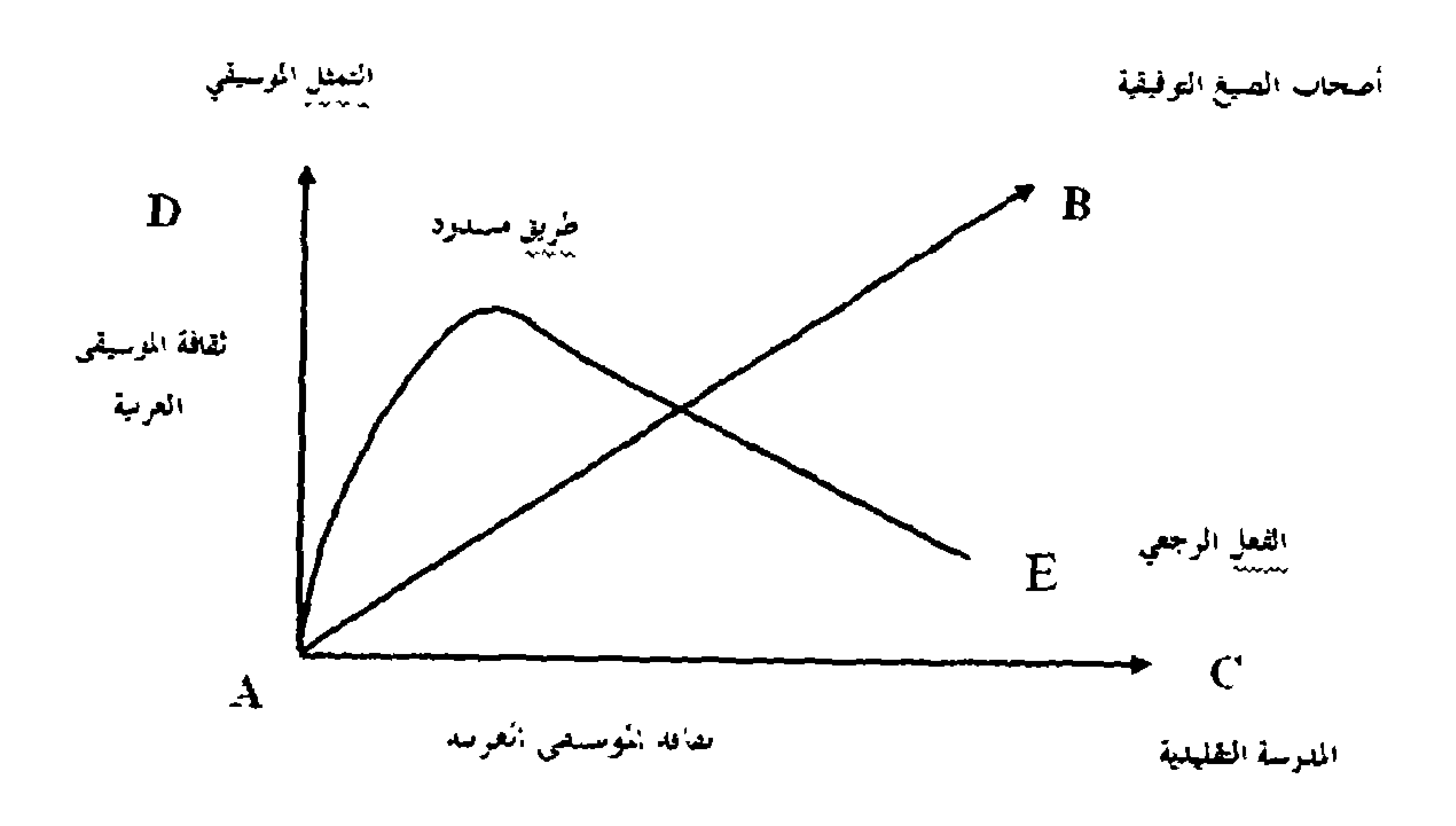
- يرفضها كلّيا ويكون في علاقة ضدّية مع الآخر(*Contre-acculturation*)، أي في اتّجاه (A-C).

[1] أنظر الرسم البياني لاحقا.

- يتعامل ويتعايش معها دون رفض أو قبول أي في إطار التعدّدية الثقافية وفي إطار الاحترام المتبادل، باحثا عن صيغ توفيقية، أي في اتّجاه (A-B).

- يقبّلها بنوع من الاحتشام ومن أجل المجاملة، أي دون اقتناع، فيحصل الاندماج بين الثقافتين في أوّل الأمر، ثم يقع الاصطدام بنماذج ثقافية تكون في الغالب منافية للدين والعرق والأخلاق بصفة عامّة، فتكون الرجعة بكيفية محتشمة إلى الثقافة الأصلية، أي في اتّجاه (A-E).

التوجّهات الموسيقية



ليس الأهمّ رفض الآخر أو التقيّد به موسيقيا، بل الابتعاد عن الحلول السهلة والتخلّص من كلّ العقد والمركّبات العاطفية

التي تربطنا بالتراث الموسيقي وبالماضي المجيد المفعم بإيديولوجيا الفكر الشوفيني[1]. فحديثنا المبالغ فيه عن التراث الموسيقي في طور التحوّلات التي يشهدها العالم في زمننا الحاضر، يؤدّي بنا إلى حالة مرضية أطلقنا عليها في دراسة سابقة عقدتي الهوية والغيرية، وغرور الرضا عن النفس، الذي يؤدّي إلى السقوط في الأنا الاستعلائية التي قد تشلّ المبادرات الإبداعية الفردية.

إنّ أوّل انطباع نطلقه عند استماعنا إلى عمل موسيقي، هو التساؤل حول خصوصيته ومرجعيته الثقافية الموسيقية، أي نطرح مباشرة قضيّة الهوية والانتماء، استنادا إلى المكوّنات الموسيقية التقليدية وكثافة استعمالها في العمل. ولكن، لسائل أن يسأل: هل يقوم العمل الموسيقي من خلال شكله أم من خلال تعابيره الإنسانية الجمالية؟ وحتى إن سلّمنا بقيمة الشكل في العمل الموسيقي، فإنّ النواحي التعبيرية المتعلّقة بالأحاسيس البشرية هي الأكثر أهميّة في نظرنا، إذ من خلالها تتوارث أحاسيس الماضي وتبني أحاسيس الحاضر وربما تهيّئ أحاسيس المستقبل، وهي التي تعبّر عن مدى تقبّل الهوية الموسيقية التونسية الحقيقية، دون السقوط في إيديولوجيا القومية أو العروبة أو أيضا الحداثة والمعاصرة، فالأهمّ هو أن نبدع ولا غير، أما قضيّة الهوية، فهذه الأخيرة لا تقصد وإنما تأتي تلقائيا طبقا للرصيد الثقافي الذي يمتلكه كل موسيقي.

---

[1] لمزيد الإطلاع على إيديولوجيا الفكر الشوفيني، بالإمكان الرجوع إلى: الطالبي، محمد، المرجع السابق. 194 ص.

من جهة أخرى، ما الذي نعنيه عندما نقول أنّ هذا العمل الموسيقيّ تونسيّ؟ وهل أنّ التساؤل يفضي حقيقة إلى نتائج إيجابية؟ هل علينا أن نطرح في أعمالنا الموسيقية أسئلة تتعلّق بالهوية وقيمها، أم نطرح أسئلة عن الوجود الإنساني من خلال الإبداع؟

لا شكّ أنّ كل تلك القضايا بإمكانها أن تزول بمجرّد الانكباب في العمل والاهتمام بقضيّة الإنتاج والإبداع الموسيقي بكلّ اختلافاته وانتماءاته ومرجعياته. فالإنتاج الموسيقي وكثافته وتنوّعه، هو المحدّد الأوّل والأخير لكل القضايا المتعلّقة بالهوية، وعن طريقه نكون منتجين لقيم ثقافية لها علاقة بالهوية، متسلّحين بآليات التحليل والتأويل.

لقد ضربت الشكلانية، وكما نلاحظ، جلّ المستويات والقراءات الفنّية في الكثير من المراحل التاريخية التي مرّت بها تونس؛ فإن قال الموسيقي أنه ينتج عملا تونسيا، يقول الكاتب أيضا أنه يفكّر وينقد تونسيا، فما الفائدة عندما نحمل جميعا نفس التصوّرات والمقاربات؟ ليست الهوية شيئا محدّدا وثابتا بقدر ما هي قيم مخفية في باطن الإنسان المبدع، فإن أظهرها وحاول تجسيدها، شكلنها وبالتالي فقدها.

برز الطرح الذي تمّ تناوله منذ عقود تاريخية، وقد تعلّق خصوصا بالمقاربات الموسيقية المرتكزة على قيم ومبادئ الهوية. ولكن، هل تكون في الأمر خطورة عندما نكون غير أصيلين في إنتاجنا الموسيقي في وقتنا الحاضر؟ إنّ

الأصالة الموسيقية لا تتمثّل في تقليد القدماء بقصد الاعتراف بهم، بل في الاستفادة من أفكارهم وتجاربهم التي بإمكاننا، وعن طريقها، بناء مستقبل آت.

إنّ ما يهمّنا تأكيده في هذا المجال، هو أننا وعند محاكاتنا للأعمال الموسيقية التقليدية نكون قد تحدّثنا باسم الجماعة، أما إذا أنتجنا شيئا جديدا فإننا نتحدّث باسم الفردية المبتكرة. ليس من السهل أن نبتعد عن المقاربات الموسيقية التي تتّخذ من الشكل دالا أساسيا، لأنّ التصوّر الثقافي يجعلنا أمام عقدة الهوية التي تحيدنا عن فكرة تجاوز المقاربات الشكلية. فعند حديثنا عن الإنتاج الموسيقي في تونس حاليا، تعترضنا عدّة مسائل، منها الخصوصيات التي يمتاز بها العمل الموسيقي، أيْ شكله وليس مكوّناته ومرجعياته الثقافية. فهذا التمشّي الشكلي، من شأنه أن يفني آثار الإبداع الذي ينتجه الإنسان الموسيقي. كما أنّ التمشّي الآخر الذي يقرّ باعترافه بالعولمة، تمشّ شكلي كذلك يتناقض هو أيضا مع الاتّجاه الشكلي الآخر الذي ينادي بالأصالة والهوية.

وإذا مضينا في تحليلنا إلى نهايته، نرى أنّ الفرق بيننا وبين الدول الغربية في طرحنا لقضية الهوية كبير جدا، حيث أنّ الإشكاليات في الغرب تقع بعد الحركات الموسيقية، أما في تونس فإننا نطرح أسئلة وقضايا قبل الإنتاج الموسيقي، وهي تساؤلات شكلية من شأنها أن تقف أمام الموسيقي وتصدّه عن العملية الإبداعية. نحن الآن في مأزق تقريبا؛ فعندما نكون غير راضين عن حاضرنا ننادي بالماضي والأصالة والهوية، أي

الرجوع إلى الماضي وليس التفكير في الحاضر والمستقبل. ليس ما يجب القيام به هو أن نتصوّر التاريخ، بل كيف يمكن لنا أن نؤسّس تاريخا من خلال الحركات الموسيقية الإبداعية.

لقد أصبح امتلاك تقنيات الفرجة والترفيه العالمي واجبا من واجبات الزعامة والسيادة، وبعد أن حقّق الانتقال من الثقافة الشفوية إلى الثقافة المكتوبة قفزة في التوحيد الوطني للمجالات المحلّية عبر "إبادة" اللهجات الجهوية، فإنّ الانتقال إلى الثقافة البصرية الجديدة يحقّق قفزة أخرى بالتوحيد العالمي للمنظورات.

وبالفعل فقد ساعدت الوسائل التكنولوجية الحديثة على زيادة الانفتاح الثقافي والاجتماعي، وازدياد فرص التعرّف على أساليب الحياة وأنماط السلوك والعادات التي تنتشر في مجتمعات أخرى سواء كانت أوروبية أو أمريكية أو آسيوية. كما ساهمت في خلق عادات جديدة قد تتناقض مع التقاليد والقيم السائدة في مجتمع معيّن. وبذلك تجد العديد من المجتمعات نفسها خاضعة بشكل واضح لتأثيرات وافدة عليها من الشمال الذي يملك قدرات تكنولوجية كبيرة في مجالي الاتّصال والإعلام، تساعده على نشر هيمنته وثقافته وأفكاره وسلوكياته التي تبهر بها بقية الشعوب وتحاول التأثير فيها، بالرغم من عدم تلاؤمها مع تاريخها وموروثها الثقافي[1].

[1] يسري، جيهان، الاتجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية، سلسلة آفاق المعرفة، مجلة عالم الفكر، مجلد ع. 33، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004/09/01 ، ص. 19-20.

ولئن جاء تاريخ الفكر الغربي حافلا بالبحث في الصورة وعلاقتها بالعلم والسلوك والمجتمع والسياسة والإنتاج، فإنّ الخوض في هذه المسألة في وجهها العربي الإسلامي "*يشبه البدعة في مجال الدراسة الأنتروبولوجية والأدبية والمعرفية، ويتّسم بالمغامرة في مضمار بكر لا يزال يحتاج إلى الانفتاح المنهجي المطلوب وإلى التفاعل المعرفي الضروري*"[1].

تطالعنا وفي الكثير من الحالات، مواقف تدعو إلى الفصل بين الموسيقي والاجتماعي في المعالجة التحليلية، بنفي منطق السببية بين المجالين. غير أنّ ما أشرنا إليه إلى حدّ الآن، يؤكّد لنا أنّ "*الاكتفاء بالتحليل الموسيقي من دون الالتفات إلى اجتماعية الفعل الموسيقي، له نتائج وخيمة على البحث العلمي والفهم الثقافي وعلى الإنتاج الموسيقي العملي ذاته. لذلك، فإنّ العلوم الاجتماعية في تزاوجها مع العلوم الموسيقية بإمكانها أن تزوّدنا بمناظير أكثر اتّساعا*"[2]، وهي الإشكالية المحورية التي سنتناولها بالدرس في الإبان انطلاقا من مقاربات تحليلية تجمع بين المنهجين، النظري والميداني.

---

[2] الزاهي، فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، المغرب، إفريقيا الشرق، 1999، ص. 10.

[2] من خلال حوار أجريناه مع منير السعيداني، أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب بصفاقس، بتاريخ 25 نوفمبر 2010.

الباب الثاني

الأصالة والهوية
في الموسيقى العربية:
دراسات نظرية وميدانية

بالرجوع إلى تاريخ مباحث الأصالة والهوية في الثقافة العربية عموما، وفي الموسيقى بوجه خاصّ، نتبيّن أنّ القرن العشرين بأكمله تناول هذه المسألة دون توقّف أو ملل. ولكن الأهمّ اليوم، كيفية تناول هذه القضيّة بحيث يمكن لنا تجاوز أصالة الماضي للحديث عن أصالة الحاضر من أجل بناء ثقافة موسيقية جديدة، بعيدة عن الانتمائية الثقافية المتشدّدة، والشوفينية التاريخية الهدّامة للروابط والعلاقات الإنسانية البشرية.

ألم يظهر تاريخ الموسيقى العربية- من الناحية النظرية والممارسة التطبيقية- أنّ كل التغيرات والإبداعات الموسيقية المبهرة كانت نِتاج صدام بين القديم والجديد بين الأصيل والدخيل وتوتّرا بين الماضي والمستقبل، حيث اتّخذ الحاضر جسرا للعبور وأداة للتواصل والحوار الموسيقي بين الشعوب؟ ألم نع بعد أنّ ما نعيشه اليوم وفي اللّحظة هذه بالذات، هو ليس بالحاضر، بل المستقبل الذي سبق أن تحدّثنا عنه بالأمس؟

ألا يحقّ لنا أن نُكذّب - ومن خلال المثاقفة الموسيقية - الفكر الذي يدعو إلى صدام الحضارات[1] والفكر الآخر الذي يدعو إلى نهاية التاريخ والانصياع وراء الإنسان الأخير[2]؟ أم

---

[1] C.f. -HUNTINGTON, Samuel. P, *Le choc des civilisations*, *op. cit.* 544p.
- HUNTINGTON, Samuel. P, *Qui somme-nous ? Identité Nationale et choc des cultures*, *op. cit.* 397p.

[2] أنظر: فوكوياما، فرانسيس، المرجع السابق.

نسلّم بتلك النظرية التي تريد أن تنمّط العالم ثقافيا وموسيقيا؟ ألا يُمكن أن تكون الموسيقى أداة للتواصل بين الشعوب بعيدا عن الترهات والمتاهات السياسية التي تحتدّ وتتأجّج يوما بعد يوم؟

تلك هي بعض القضايا والإشكاليات التي تفرضها علينا الظرفية الثقافية والتاريخية التي سنتناولها بالدرس تباعا.

الفصل الرابع

قراءة في مدلولات الأصيل والدخيل
في الموسيقى العربية

ما هو الأصيل؟ وما هو الدخيل؟ أيهما يُتّخذ مقياسا لتعريف الآخر؟ هل نُعرّف الأصيل قبل تحديد الدخيل أم يكون تعريفُ الدخيل منطلقا لتحديد مجال الأصيل؟ هل هناك بين الأصيل والدخيل الموسيقي حدودا واضحة تفصل بين مجالين متناقضين في اللفظ والمعنى والقيمة؟

من السهل، وكما هو مبيّن، أن نطرحَ إشكاليات، ولكن من الصعب أن نأتي على نتائج، ربما هي طبيعة البحث في شتّى العلوم، منها ما سمّيت بالصحيحة، ومنها ما يطلق عليها بالعلوم الإنسانية التي تجد فيها الموسيقى رحابا واسعا. وبما أنّ الموسيقى من أكثر الفنون غموضا وتجريدا لدى الإنسان، فهي تصدُمُه وتحتفظ بمفتاح سرّها، فيحاول الجميع استكشاف غموضها من خلال النقد والتحليل والتأويل.

لذلك، كان من المفيد أن نطرح منذ البداية إشكالية الأصالة في الموسيقى عموما والأغنية العربية بوجه خاصّ، آخذين حذرنا خلال هذه الدراسة أن نكون مُتورِّطين في شبكة الإيديولوجيا الفكرية السائدة التي رافقتنا طيلة قرن، هذه الإيديولوجيا التي ترى أنّ أصالةَ الماضي دال أساسي واختيار استراتيجي للنهوض بالموسيقى وبالأغنية في الوطن العربي.

فعن أيّ أصالة موسيقية يمكن أن نتحدّث في هذا المنعرج التاريخي والثقافي والحضاري في زمن يشهد أثناءه العالم تحوّلات تكنولوجية، وسقوط معظم الإيديولوجيات الفكرية على إثر سقوط جدار برلين من جهة وبناء جدار

فلسطين من جهة أخرى؟ ما الذي خلّفته أحداث الحادي عشر من سبتمبر على مستوى التحوّلات الجيوسياسية التي يشهدها العالم هذه الأيام، وانعكاساتها على الفنون وعلى الموسيقى بالتحديد؟

1- الأصالة في الموسيقى

إنّ الأصالة مثلها مثل الحداثة، لا تقصد، وإنما تأتي بصفة تلقائية ودون استدعاء، فبمجرّد التفكير بأن نكون أصيلين أو حداثيين في الإنتاج الموسيقي، تذهب هذه الأصالة والحداثة من أمامنا. لماذا؟ ذلك أننا عندما نفكّر في العمل الموسيقي قبل إنجازه، نكون قد فكّرنا في العمل المنتهي قبل الشروع فيه. لذلك، نرى أنّ العمل الموسيقي يُخْلَق من خلال منظومته أو نسقه، ويخترق ذلك النسق ليؤسّس نسقا جديدا، وينخرط في منظومة جديدة تعيد بناء علاقة الأصيل بالدخيل. فالمطلوب إذن، هو الوعي بشخصيتنا أوّلا، مع مشاركتنا في بناء المرحلة التي نعيشها، بكلّ ما تعبّر عنه من تحدّيات وتناقضات وتقاطعات فكرية إيديولوجية، متّخذين فكرة المثاقفة الموسيقية بديلا لتجاوز عقدتيْ الأصيل والدخيل.

إنّ ما يهمّنا التأكيد عليه، هو أنّ المثاقفة الموسيقية ليست غاية في حدّ ذاتها، بل هي سعي نحو إمكانية التوافق حول قيم موسيقية مشتركة دون خلفية تاريخية أو دينية أو عرقية متشدّدة. كل هذا من أجل النهوض بالمعرفة من

منطلقات حسّية فنّية ذوقية ومن أجل الارتقاء بالإنسان والإنسانية، بعيدا عن الخلفيات التي تفضّل الأصيل على الدخيل أو الدخيل على الأصيل.

إنّ واقع الموسيقى العربية، نتاج حاصل من خلال الاتّصال والتداخل العلائقي والتبادل المعرفي والحوار بين الثقافات الموسيقية، أي نتاج تلك الازدواجية الفكرية والفنّية التي تضع في اعتبارها ثنائيات: الأصيل والدخيل، الهوية والغيرية، الماضي والحاضر، القديم والجديد، الأصالة والمعاصرة...دون شكلانية زائفة.

ولئن كانت لنا وجهة نظر مختلفة في التفكير والتأويل حول الأصالة، فلأنّنا نعتبر أنّ الأصالة في الموسيقى موجودة في البصيرة وليس في البصر وفي الإحساس السمعي من منطلق حياتي رغم أنّ ما نشهده هذه الأيام يتنافى مع هذا الطرح. لذلك، فالأصالة متغيّرة مُتبدّلة تعكس في كلّ فترة من الفترات التاريخية حالة من حالات التغيّر التي يمرّ بها الإنسان. كما أنّ مفهوم الأصالة مرتبط بشبكة الإبداع، إذ أنها -أي الأصالة- تعني "*الرجوع إلى الأصل، الذي يمكن فهمه بمعنيين، فإما أن يكون رجوع الفرد إلى عمقه الذاتي أو رجوعه إلى عمقه الجماعي التراثي، ويمكن أن نسمّي الفنّان-* أو الموسيقي- *أصيلا بمعنى Original اي متفرّدا او نسمّيه متأصّلا اي متكلّفا للأصالة Originel*"[1].

---

[1] بيده، حبيب، المرجع السابق، ص. 40.

وهي أيضا مفردة موجودة في القواميس العربية والغربية. ولكن نحن الذين أوجدنا لها معاني وجعلنا لها تجسيدات كما نراها وبما يخدم مصالحنا الذاتية والجماعية أي حوّلناها إلى أشكال وأشياء ملموسة أصبحت بموجبها موسيقانا أشكالا وصورا وألوانا وشخوصا إن لم نقل أشباحا.

ولئن كانت الأغلبية لا ترى مجادلة ما جاء في القواميس والموسوعات من تعاريف لبعض المفردات بدعوى المحافظة على التراث الاصطلاحي واللغوي، فإني أرى العكس؛ إذ من الأفضل أن تقوم المجادلة والتأويل في هذا الشأن من أجل خلق اصطلاحية جديدة تكون لصالح دلالة موسيقية تتناسب مع تحدّياتنا وإشكالياتنا الآنية.

وإن قلنا أنّ المفردات ليست الأشياء، وأنّ الخريطة ليست الأرض وأنّ الظلّ ليس الإنسان، فإنّ الأصالة في الموسيقى ليست المقامات والطبوع والموازين، وليست الآلات الموسيقية التقليدية كالرباب والعود والقانون والناي، أو كذلك الأصوات الموسيقية.

لا نريد أن يكون الخطاب الذي يدعو إلى الأصالة والهوية الموسيقية ذا مصلحة ذاتية قد تكون مادية أو معنوية ومنها التكسّب من التراث باسم التراث والأصالة والهوية. كما أننا لا نريد أن يكون الخطاب الذي يدعو إلى الحداثة في الموسيقى ذا مصلحة ذاتية قد تكون مادية أيضا ومنها التكسّب من الحداثة باسم الحداثة والعولمة والكونية. الأهمّ أن نبدع

موسيقيا في مجال حاضرنا، أما قضيّة المصلحة هذه، ورغم أنها حتمية، فتبقى معلّقة في ذمّة المتكسّب.

بقي علينا أن نؤكّد أنّ تحديث ثقافتنا الموسيقية يقتضي وجود قاعدة اجتماعية واسعة مندمجة في قيم الحداثة التي تتناسب مع واقعنا الظرفي ولذلك متطلّبات فكرية وسياسية إستراتيجية متشعّبة. أما إذا ظلّت هذه القاعدة خارج الحداثة فإنّ ما يحصل هو ارتداد واسع إلى ثقافة موسيقية محافظة متشدّدة تصاغ منها هوية موسيقية منغلقة وإقصائية.

نجد في مفردة الأصالة جملة من التقاطعات والتناقضات مع مفردات أخرى تكشف عن نفسها، كالحداثة والتحديث، الهوية والغيرية، التقليد والتقليدية، الوصل والفصل، المحافظة والتجديد، الماضي والحاضر، وغيرها من المفردات والاصطلاحات التي تتقارب أحيانا وتتباعد من حيث المفهوم السياقي ومن حيث الطرح الإيديولوجي. وبما أنه سبق لنا أن تحدّثنا عن هذه المفردات ومفاهيمها في مباحث سبقت[1]، فإنّ إعادة التفكير في المسألة مرّة ثانية، قد يعطي توجّهات وتأمّلات جديدة لم يقع تناولها من قبل.

ماذا يعني هذا المصطلح من حيث المنطلقات الفكرية والموسيقية خاصّة ونحن في بداية القرن الواحد والعشرين، أي في خضمّ التحوّلات الفكرية والتكنولوجيا الرقمية وعالم

---

[1] أنظر: بشة، سمير، الفصل والوصل بين التراث والحداثة في الإنتاج الموسيقي التونسي المعاصر، مجلة الحياة الثقافية، ع. 181، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، مارس 2007. ص. 48-57.

الاتّصال والأنترنات والهواتف النقّالة ومسالك العولمة، وما نتج عن ذلك من تحوّلات فكرية وسياسية تأجّجت قبل وبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر؟

إنّ المتّفق عليه في علم الاجتماع، أنّ من يخرج عن الأبنية والأنساق المعروفة داخل مجتمع ما، ينعت بعدم الأصالة[1]، وذلك بمجرّد إتّباعه سلوكا غير معهود. ويبدو أنّ الأمر في الموسيقى قد اتّخذ نفس التوجّه الفكري، حيث اتّفق الأغلبية ومنذ انعقاد مؤتمر القاهرة سنة 1932، أن من يخرج على النسق أو المنظومة الموسيقية المتعارف عليها ينعت بعدم الأصالة لا لشيء إلاّ لكونه حاول أن يحيد أو يميل عن التقليد والتكرار ويتجاوز السائد، دون قصد التمرّد على "البائد".

أضحت قضيّة الأصالة، مسألة رائجة في سوق الموسيقيين والباحثين في الموسيقولوجيا كما أصبحت شائعة في المؤتمرات والمنتديات العلمية واللقاءات الفكرية والثقافية كلّها. وإن عبّرت هذه الظاهرة عن شيء، فهي تعبّر عن فراغ أحسّ به الجميع، ويكفي أن نلتفت قليلا إلى الوراء حتى نتبيّن حجم ما شهدته العقود الفائتة من مقاربات في الفكر الموسيقي التونسي حول إشكالية الموروث والعلاقة التي يجب أن تربط الموسيقى التونسية بماضيها وموروثها. ولعلّ من أهمّ هذه القضايا ما يتعلّق بالهوية والتجذّر الثقافي والتراث الموسيقي وبكل ما يتّصل بهذه الموضوعات والمصطلحات المنبثقة عنها. فالصورة النموذجية

[1] MORIN, Edgar, d’après BEN AHMED, Mohamed, *op. cit.,* p. 40.

للماضي المجيد في المتخيّل الموسيقي التونسي وفي الذهن والعقلية من شأنها أن تضخّم "الأنا" الاستعلائية تجاه "الآخر". وبالرجوع إلى تاريخ مباحث إشكالية الأصالة في الثقافة العربية عموما وفي الموسيقى بالذات، نتبيّن أنّ القرن العشرين بأكمله قد تناول هذه المسألة دون توقّف ودون ملل.

وإن كنّا نجد بعض المبرّرات في النصف الأوّل من القرن العشرين، حيث التوتّر السياسي والتاريخي بين المستعمَر والمستعمِر الذي أراد أن يغيّر في الثقافة التونسية تحت غطاء التثاقف، فإننا لا نجد مبرّرا لما كان سنة 1978، من طرح لموضوع الأصالة في الملتقى الذي أنجز بالحمامات وتمّ نشر مداخلاته في العدد الخامس من مجلّة الحياة الثقافية[1]. وقد توالت الندوات العلمية حول موضوع الأصالة، وأخصّ بالذكر ملتقى خميّس الترنان الذي التأمت جلساته سنة 1978 ونُشرت مداخلاته في كتيّب سنة 1984 تحت عنوان "الإنتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا"[2]. كما أنه وفي سنة 2007 وضمن فعاليات الاستشارة الوطنية، تمّ تناول موضوع "الموسيقى بين الأصالة والمعاصرة" ونُشرت المداخلات في مجلّة الحياة الثقافية[3]. وها نحن اليوم، ومن خلال هذه الدراسة، نعيد الكرّة

---

[1] أنظر مجلة الحياة الثقافية في عددها الخاص بالموسيقى، ع. 5، نشر وزارة الشؤون الثقافية، 1978. 152 ص.

[2] أنظر الكتاب المشترك، "الإنتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا، فعاليات ملتقى خميّس الترنان، تونس، الدار التونسية للنشر، 1984. 151 ص.

[3] أنظر مجلة الحياة الثقافية في عددها الخاص بالموسيقى التونسية، ع. 181، نشر وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، مارس 2007. 230 ص.

. ونحتفل بذكرى موضوع الأصالة في الموسيقى، من أجل الأصالة، ومن أجل الذكرى، ومن أجل الحفاظ عليهما معا.

لقد أظهر التاريخ البشري أنّ الشعوب تزداد انشغالا بماضيها الموسيقي حين يكون حاضرها مأزوما ومؤشّرات أسهمها الموسيقية في تنازل تدريجيّ. فالأزمة التي تطال "الأنا" الحاضر تدفع تلقائيا إلى البحث عن "الأنا" الماضي بالعودة إلى مؤشّرات موسيقية تعيد لذاته المضطربة اعتبارها من جديد، عبر اجترار ما أنجزه السابقون من أعمال وإنتاجات موسيقية. لذلك تراها تواجه "الآخر" خوفا على "الأنا" باحثة عن معزّزات موسيقية تراثية، طارحة مصطلحات تراها إيجابية تدافع بها عن نفسها كالأصالة الموسيقية والهوية الموسيقية والخصوصية الموسيقية، لدحر مصطلحات أخرى كالغزو الموسيقي السمعي البصري الآتي عن طريق آليات الاتّصال الحديثة، رافضة الحوار الثقافي والموسيقي الإيجابي والمثمر مع العالم الغيري.

نتحدّث في الكثير من الأحيان عن التراث الموسيقي من أجل الحديث عنه، لا من أجل البحث فيه، فنقول نحن التراث نحن الأصالة، نحن المحافظة نحن الهوية، ولا خِيار لنا غيرَ التراث، فيكون حديثنا هنا عن التراث من أجل التراث بحنين وعاطفة ونرجسية. وهذه النظرة الشكلية للقضيّة لا تجدي نفعا لا للفرد، ولا للجماعة ولا للموسيقى. كما أنّ الحديث عن قيم الحداثة والمعاصرة بنفس الطريقة من جهة أخرى، لا يخلو من شكلانية واضحة المعالم.

يمكن لمقاربتي هذه أن تعتمد نموذجا من الموسيقى التونسية ومن خلال مثال تطبيقي. نقول دائما أنّ موسيقى أحمد الوافي من الموسيقات التي تتّصف بالأصالة مقارنة بما يوجد الآن. كما نقول أنّ موسيقاه تتميّز بالمعاصرة مقارنة بالموسيقى التي وجدت من قبله. وإذا اعتبرنا الأمر كذلك، فإنّ موسيقى أحمد الوافي تتّصف بالأصالة والمعاصرة في نفس الوقت حسب السياق الفكري والتاريخي والثقافي. وإذا تمادينا في تحليلنا إلى نهايته، فإنّ الموسيقى الحالية هي كذلك أصيلة مقارنة بما سيأتي بعدها، ومعاصرة مقارنة بما جاء من قبلها. فمن خلال هذا الطرح الكرونولوجي والسياقي المقارن، نجد أنّ الأصالة تلتقي مع المعاصرة في المعنى والدلالة بالرغم من الاختلاف اللفظي.

تظهر الأصالة من الداخل ودون تكلّف، فالموسيقي الأصيل، لا يكون بالضرورة متّصلا بأصالة الماضي، فحاضره هو أصالته. لقد جاء في فكر طه حسين منذ بداية القرن العشرين نفس الطرح الفكري الذي أتناوله اليوم، حيث يرى الأصالة هي التجديد في الفكر والثورة على السائد والمألوف. وأحسن من عبّر عن أصالة الحاضر هو المعري، مؤمنا بقدرة الإنسان على الإبداع المتجدّد بتجدّد الحياة، ساخرا من أولئك الذين يقولون: ما تَرَكَ الأَوّلُ للآخِرِ شَيْئًا، مجيبا عليهم بقصيدته الشهيرة ومنها قوله:

إنّي وَإنْ كُنْتُ الأَخِيرَ زَمَانُهُ   لآتٍ بِمَا لمْ تَسْتَطِعْهُ الأوَائِلُ

تمثّل الأصالة في نظرنا تفتّحا مستمرّا ومتواصلا في اتّجاه الآخر حتى وإن كان هذا الآخر لا يرغب في الاعتراف بنا. ولكي تبلغ ذاتنا الاتّجاه الغيري، لا بدّ أن نتجاوز أنفسنا من أجل إبداع موسيقي، وإن لم يكن من أجل الغيرية، فليكن من أجل الإنسان دون اعتبار لعرقه ودينه وتاريخه وثقافته.

كيف يمكن لنا من جهة أخرى أن نُعرِّف التراث الموسيقي عندما يكون هذا الأخير في تغيّر دائم متواصل، متّخذا عدّة اتّجاهات وتفرّعات وتناقضات وتقاطعات لا حدّ لها. فالذي يُعتبر هذه الأيام حديثا سيصبح في يوم من الأيام تراثا.

ولسائل أن يسأل، هل أنّ مفهوم التراث الموسيقي في الحضارة الصينية هو ذاته في الحضارة العربية، وهل ينطبق مدلوله على ما يطلق عليه من معنى في أمريكا اللاتينية والهند وأثيوبيا أو غيرها من البلدان؟ ألا يمكن أن تكون الحداثة آلة لاختراع التراث أو وسيلة لاختراقه؟

نجد في العديد من الدراسات والبحوث العلمية أنّ استخدام كلمة التراث الموسيقي يمثّل منطلقا للحديث عن الهوية والأصالة. فإذا استوعبنا في تفكيرنا أنّ التراث هو نتاج الجميع أي نتاج الإنسانية دون خلفية دينية أو حضارية أو إيديولوجية أو عرقية، كان الحديث عنه بروح فردية أو جماعاتية نوعا من المغالاة والمكابرة.

لا يمكن لأيّ تعريف للتراث أو الهوية الموسيقية أن يسلم من النقد بحكم أنّ كل مساهمة نقدّمها تبقى دوما غير

مكتملة. لكن إذا لم ننف جزئيا التقليد والتقليدية والذاكرة، لا يمكن لنا أن نحقّق الخيال والإبداع الموسيقي. إنّ النظر إلى المستقبل بروح منفتحة ترتكز على تراث موسيقي حيّ، يمثّل رسالة تريد الحداثة أن تبلّغها، بحيث تضع في اعتبارها كل الأبعاد الإنسانية. ولا يمكن للتراث الموسيقي أن يكون حيّا إلا إذا أعطيناه الفرصة بأن يكون كذلك، متجدّدا في موقع جدل وتأويل دائمين لا نتاج فكر أزلي جامد.

إنّ التعامل مع الأصالة في الموسيقى من حيث الممارسة الموسيقية، مسألة في غاية الأهميّة إن كانت العملية تسير سيرا طبيعيا دون طرح شكلاني للقضيّة. فالذي يُعتبر هذه الأيام دخيلا، سيصبح في يوم من الأيام أصيلا. لذلك، تتّخذ الأصالة مضمونا مجنّحا شاردا لا يمكن المسك به. وعليه، فإنّ كلّ تعريف للأصالة لا يمكن له أن يَسلم من النقد والتأويل، بحكم أنّ كل مساهمة نقدّمها، تبقى دوما غير مكتملة، مقارنة بتصوّراتها ورغباتها وأهدافها.

يمكن أن يكون الحلّ في أن نتصوّر التاريخ كزمن متعاقب يعطي الفرصة للإنسان بأن يتفاعل ويُفَعِّل ويتنقّل بشكل كرونولوجي[1]، أما موقع الإبداع في ذلك، فلا يمكن أن يكون إلاّ ضمن صراع فكري وفنّي بين ما هو قديم وما هو حديث. لذا، نرى ومن خلال منطلقات موسيقية فلسفية، أنه يجب علينا أن نسأل من نحن في حاضرنا الموسيقي، عوضا أن نبحث عن ماذا كنّا في ماضينا من خلال البحث عن الأصالة في الموسيقى.

---

[1] BEN AHMED, Mohamed, *op. cit.*, p. 39.

2- الهوية الموسيقية في الثقافة العربية قديما

لقد جاءت، في الكتابات الموسيقية القديمة، بعض الإشارات الدالّة عن مفهوم القديم والمحدث حيث جاء على لسان إبراهيم الرشيد أنّ "*الغناء القديم كالوشَى العتيق الذي يعرف فضله ويتبيّن حسنه بتكرار النظر فيه والتأمّل له. فكلما ازدَدت له تأمّلا ظهرت لك محاسنُه، أما الغناء الحديث فهو كالوشَى الحديث الذي يروقُك منظرُه فكلّما تأمّلتَه بَدت لك معايبُه ونَقُصت بهجتُه*"[1] .

والغناء القديم، "*تراه يتكرّر على مسامعنا طول الزمان وفي كل وقت وأوان يتناقله المغنّون من أوّله إلى هذه الغاية فلا تَمَلّه النفوس ولا تمجّه الآذان ولا تخلُقُه الأيام، كل يوم يزداد حُسنا وطراوة،- أمّا- ما خَرج من المُحدث عن طريق القديم فقلّ ما يُستحلى ويُحَب*"[2]. وأهل هذا المذهب قد "*لا تَلْبث أغانيهم إلا يسيرا حتى تَفْنى كفناء الفاكهة، ثم يُحدثون سواها، فلا يزالون كلّ سنة يتركون ما كانوا أحدثوه في العام الذي قبله*"[3].هذه بعض ملامح الفكر الموسيقي القديم الذي توارثناه على مدى عدّة قرون.

الإشكال هنا، هو أنّنا تعوّدنا أن نقوّم، ودون أن نشعر، أنّ كل ما يتعلّق بالتراث الموسيقي- أي موسيقى الماضي- هو

---

[1] الكاتب، حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص. 30.
[2] المرجع نفسه، ص. 29-30.
[3] المرجع نفسه، ص. 29.

جميل وأنّ كل ما يتعلّق بموسيقى الحاضر لا يتلاءم مع خصوصيات ذلك الماضي. الخطأ في ذلك، أنّ هذه المقاربة الفكرية أخذت اتّجاها واحدا وهو مقارنة الحاضر بالماضي من دون الالتفات إلى مقارنة الحاضر بالحاضر.

3- ماذا نعني بالأغنية العربية؟

آن لنا أن نضع الموضوع في مقاربته الموسيقية العلمية، متسائلين هل أنّ الأغنية المسمّاة الآن بالعربية مازالت تحمل هذه الصفة؟

يتناقض الفكر الرأسمالي الذي يبرّر الدعوة إلى التكسّب اللامتناهي، مع الفكر الذي يدعو إلى الأخلاق والقيم الإنسانية النبيلة. كما أنّ الفكر الذي يدعو إلى الحداثة والعولمة بجميع توجّهاته الفكرية، يتناقض مع الفكر الذي يدعو إلى الأصالة والهوية. في هذه الحالة يصعب على الجميع - الأنا والآخر- بناء علاقة حوارية تخدم ثقافة الطرفين. فالإشكال، يتمثّل في تشبّث كلّ طرف بفكره وإقصاء فكر الآخر، تشبّث كل طرف بحقيقته ونكران حقيقة الآخر، في حين أنّ كل حقيقة تبقى ظرفية في انتظار حقيقة جديدة تؤسّسها التحوّلات العلمية والتكنولوجية والفكرية والاجتماعية والثقافية...، كلّ هذا، ينسحب على المقاربات الموسيقية التي تدعو إلى الأصالة، وكذلك التي تدعو إلى الحداثة، بفصل الأولى عن الثانية. النتيجة ستكون حتما القطيعة والصدام بين الثقافتين.

1.3 التكسّب من الموسيقى

إنّ تحوّل الأغنية من تصوّرها التعبيري الوجداني، الذي يخدم الإنسان والإنسانية ويخلق فيه نوعا من التوازن البيولوجي والفكري والذوقي، إلى تصوّرها الجديد على أنها أداة للتكسّب المادي من دون اعتبار الجانب الوجداني والعاطفي والحسّي ووضعه في المرتبة الثانية أو في مرتبة أقلّ، جعل صناعة الأغنية جزءا من صناعة المال أي صناعة القوّة من خلال الأغنية، علما أنّ صناعة المال تدفع أحيانا بالأخلاق بعيدا. ولذلك، فإنّ قوّة الأغنية هذه الأيام تتجسّد في بساطتها الفنّية ورتابتها الموسيقية وصورتها التي تعتمد على الإثارة أكثر من التأثير والتفكير. هو إذن التحوّل الأهمّ والأكثر تأثيرا الذي شهدته الأغنية في كلّ أصقاع العالم.

الأمر نفسه ينطبق على المشهد الغالب في الموسيقى العربية. إذ ليس للمموّلين لرواج الأغنية العربية علاقة مباشرة بالأغنية أو بالموسيقى، فعلاقتهم تنحصر في المال، فهم يتحدّثون مالا، ويفكّرون مالا، من أجل صناعة مال، يكوّنون به ثروة وقوّة اقتصادية لتتحوّل إلى مكانة اجتماعية أو ربما سياسية في مرحلة ثانية. وهؤلاء الذين يمثّلون الأقلّية، هم الذين تحكّموا في الذوق الموسيقي وهم الذين غيّروا معنى الجميل والقبيح في العالم العربي.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه حاليا، هو: هل نحن أمام اتّجاه ثقافي فنّي أم اتّجاه صناعي اقتصادي أم أنّ الاثنين تزاوجا

ليعملا معا؟ لقد تحوّلت الأغنية منذ بداية القرن العشرين إلى مجال استثمار صناعي من خلال صناعة الاسطوانات ثم الأشرطة والأقراص المضغوطة. أي أنه تمّ تحويل ابتكار الأغنية وصنعها من عمل فنّي ثقافي إلى عملية اقتصادية ثقافية.

2.3 الخصوصيات الهويّاتية في الأغنية العربية

- لغة الخطاب المغنّى

المعروف أنّ الأغنية العربية سمّيت بالعربية لأنّها تحمل خصوصية لغوية كلامية خطابها اللغة العربية بوصفها لغة التلفّظ.

- الانتماء الجغرافي

ويتحدّد بالتوسّع الجغرافي الذي بلغته الفتوحات الإسلامية وفترة الدولة العبّاسية، أي الحدود الجغرافية الممتدّة بين المشرق والمغرب العربيين وهي المساحة الجغرافية التي يتخاطب فيها الناس بهذه اللغة.

- الخصوصية الموسيقية

ترتكز مكوّنات تلك الموسيقى على النظام المقامي الذي تحدّده مسارات لحنيّة معيّنة متّفق عليها وعلاقة جاذبية بين الأصوات الموسيقية تناقلتها الأفواه والأسماع عن طريق المشافهة، تحتوي خاصّة على أرباع المسافات ولها صفة ارتجالية في الكثير من الأحيان.

- الآلة الأساسية

أهمّ ما يميّز هذه الأغنية هو اعتمادها على آلة العود في عملية الخلق والابتكار الموسيقي، فخصوصيات العزف على هذه الآلة تنقل خصوصية مقامية معيّنة عند التلحين.

- الخلفية الفكرية

تعتمد في بنائها على هوية ثقافية ترى أنّ الشكل في الموسيقى دالّ أساسي، كما ترى أنّ الالتزام بالتقليد والتقليدية الموسيقية هما اللذان يكشفان عن الهوية. فالمسافات الموسيقية محدّدة، والانتقالات المقامية مدروسة ومقنّنة، والتحويلات اللّحنية ثابتة ومتّفق عليها. وهذه العناصر هي ما يعتبر ثوابت الموسيقى العربية. في هذا السياق أكّد مراد الصقلي أنّه "*من البديهي أنّ هويتنا الثقافية التونسية موجودة وثابتة ومتأصّلة (...)، وهي حاضرة في تراثنا الموسيقي ومازالت راسخة فيه، غير أننا لا نرى لها أثرا في معظم إنتاجنا الموسيقي الحديث*"[1].

- وظيفة الأغنية

هي حسّية وجدانية تخلق نوعا من التوازن الحسّي والعاطفي والبيولوجي لدى الإنسان.

---

[1] الصقلي، مراد، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، قرطاج، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 2008، ص. 40.

هي إذن، العناصر الستة الفاعلة في تأسيس الأغنية العربية وتمييزها عمّا عداها.

وإذا ما تتبّعنا مسارا تاريخيا في رصد ما طرأ على الأغنية العربية من تغيير، لاحظنا أنها اتّخذت في العشريات الأخيرة صفات فنّية جديدة بحكم التحوّلات الفكرية والإيديولوجية والتكنولوجيا الرقمية الحديثة التي حاولت ولا تزال، تنميط العالم نحو تحقيق موسيقى عالميّة تحمل خصوصيات مشتركة تحت فكرة المثاقفة الموسيقية.

3.3 التحوّلات الموسيقية الجديدة

- من حيث لغة الخطاب المغنّى

تواصل التعامل مع اللغة الكلامية العربية بلهجاتها المختلفة.

- من حيث الانتماء الجغرافي

وقد أثّر فيه الانقسام الذي فرضه الاستعمار على الوطن العربي عبر اتّفاقية سيكس بيكو والتطلّع الذي عاشته الأقطار الجديدة، إلى الفكر الذي يدعو إلى سيادة القانون والمساواة والنظام التمثيلي القائم على الاقتراع وفصل السلطات في الدول القطرية التي بنيت بعد الاستقلالات وتداعيات كلّ ذلك على الفنون والموسيقى.

- من حيث الخصوصية الموسيقية

شهد النظام الموسيقي تغيّرا كبيرا بحكم التحوّل من الأسلوب الذي يعتمد المشافهة إلى الأسلوب الذي يرتكز على المكتوب، وهو ما أدّى إلى فقدان الجاذبية اللّحنية التقليدية بين الأصوات وتغيّر النسب المعتمدة، كما تمّ الاستغناء عن بعض المكوّنات الإيقاعية التقليدية لصالح إيقاعات عالمية.

- من حيث تغيّر الآلة الأساسية وحضور البرمجيات

التغيير الذي طرأ على الأغنية العربية، هو بالأساس موسيقي، وسببه تدخّل التكنولوجيا الرقمية والآلات الموسيقية الإلكترونية والإلكتروأكوستيكية مثل "الأورغ" (*orgue*) و"السنتيتيزور"(*Synthétiseur*) و"القيتار"(*Guitare*) التي عوّضت آلة العود. ففي تغيّر الآلة تغيّر في التقنية، وفي تغيّر التقنية تغيّر في جاذبية الأصوات، وبالتالي في المكوّنات والمسارات اللّحنية، هذا إلى جانب التغيّر الإيقاعي الداخلي والخارجي اللذين من خلالهما يتأسّس اللّحن.

ويضاف إلى ذلك التعويل الكلّي على البرمجيات الموسيقية مثل *Encore, Cubase, Sibelius, Finale, Sound forge,*) *Cool Edit, Adobe audition*) التي يمتلكها معظم موسيقيّ العالم، وقد أدّت استعمالاتها إلى توحّد الخطاب الموسيقي الذي اتّجه أكثر فأكثر إلى أن يكون منمّطا في خصوصيّة

موسيقية معيّنة، في نماذج حدّدها الإنسان بنسبة قليلة، وحدّدتها الآلة والبرمجيات بنسبة كبيرة.

نتيجة لذلك، أصبحت الأغاني تلحّن في مقام الكردي عوضا عن البياتي، في الكبير عوضا عن الجهاركاه أو المزموم، في الصغير عوضا عن النهوند والمحير سيكاه، في الصبا زمزمة عوضا عن الصبا...، فكما نلاحظ تحكّمت الآلة الثابتة بنسبة كبيرة في الأغنية، وفي تحكّمها هذا تتحكّم بطبيعة الحال في الإنسان وبالتالي في الفضاء السمعي.

- من حيث الخلفية الفكرية

وهي التي تعتبر أنّ الهوية ليست شكلا بل تصوّرا يأتي من الداخل ودون قصد ولا معنى له دون اعتبار الآخر والاعتراف به ثقافيا ودينيا وتاريخيا وسياسيا...، كما أصبحت الموسيقى بناء فكريا تنبجس منه فلسفة الذات المفكّرة المبدعة، وينظر إليها كفنّ وليس كوسيلة ترفيه أو ما شابه ذلك.

- من حيث وظيفة الأغنية

أصبحت لها وظيفة فنّية واقتصادية، تجمع بين الجانب الحسّي الوجداني والجانب التكسّبي، فتشرّع لنفسها حقّ صناعة المال من خلال دخولها في إطار المؤسّسة الاقتصادية كطرف في الاستثمار الثقافي من خلال شركات الإنتاج العالمية المتعدّدة الجنسيات. فلهذه الشركات، *"إمكانات وآليات ضخمة تمكّنها من اكتساح جلّ الأسواق العالمية - بما فيها الأسواق*

التونسية سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة- وذلك بفضل استراتيجيات ترويج مدروسة ومتطوّرة جدا لا تقتصر على استعمال القنوات التلفزية الفضائية بل تتعدّى ذلك إلى برمجة عروض للموسيقيين المتعاقدين معها في كل أنحاء العالم. ومن أهداف هذه الاستراتيجيات السيطرة المطلقة على المحيط الصوتي وبالتالي خلق عادات تقبّل واستهلاك لما تنتجه من موسيقى بغاية التحكّم في الميولات الذوقية"[1].

لم يكن غرضنا من خلال هذا المبحث تأسيس مقاربة فكرية جديدة حول مسألة الأصالة في الموسيقى العربية، بل كان من أجل طرح مفهمية جديدة ترى أنّ الأصالة متجذّرة في باطننا بخصوصيتها الفنّية، وكلّما جعلناها في مركز تفكيرنا، ذهبت من أمامنا.

[1] الصقلي، مراد، المرجع السابق، ص. 29-30.

الفصل الخامس

الأصول "الإثنية" في المجتمعات الحضرية:
الموسيقى والفرجة في سهرة
السطَمْبَالِي، مقاربة "إثنوسينولوجية"

إذا كانت الهوية في بعدها الزمني تنظر إلى ظاهر الأشياء في سياقها التاريخي والثقافي، وترجع بالإنسان إلى القدم لتفهم ما يظهر مجددا من ذاكرة الشعوب في زمننا الحاضر، فكيف يمكن لنا في سياق مبحثنا هذا تحديد هوية النشاط في مجموعة السْطَمْبَالِي في تونس، خاصّة وأنّ وجودها لا يتجاوز القرنين؟ وهل يُسمح لنا أن ننعت هذه الممارسة بالإثنية، داخل مجتمع حديث، نجد في تركيباته كل مواصفات الإنسان "المتحضّر" سلوكا وعلما وعمرانا وثقافة...؟

لقد أصبح استعمال "*مصطلح "موسيقى إثنية" نادرا حتى من طرف علماء الأنتروبولوجيا الذين يعتبرون أوّل من استعمله للدلالة على مجموعات بشرية منغلقة على نفسها في إطار سوسيوثقافي وعرقي معيّن*"[1]. لن أصف مجموعة السْطَمْبَالِي بالإثنية حتى وإن كانت تمثّل ما يطلق عليه بالأقلّية، لذلك، سنضع في سياق تحليلنا هذا كل المفردات الإثنية بين معقّفين.

سنحاول في مبحثنا هذا تناول حدود أشكال الفرجوي من خلال عرض قديم متجدّد هو عرض السْطَمْبَالِي من منطلق المقاربة الإثنوسينولوجية الموسيقية المتفحّصة أوّلا في: مكوّنات الطقس ومظاهر قداسته، وفي الآلات الموسيقية لجوق القُمْبرِي، الفاعلة في صناعة فرجة منظّمة، لها بداية ونهاية، ترتكز على "دراما" طقوسية، تحمل مضامينها لغة

---

[1] السيالة، مراد، المرجع السابق، ص. 22.

جسدية وتعتمد ديكورا وإضاءة ولباسا وإكسسوارات...، لنتحوّل في مرحلة ثانية إلى إنجاز قراءة سيميولوجية تضع في اعتبارها العلامات والرموز الثقافية التي يرتكز عليها الحدث. هذا، إلى جانب دراسة المسار اللّحني النمطي لموسيقى السْطَمْبَالِي وأثره في إحماء المشهد الاستعراضي عند حلول الجذبة، وتحليل مختلف عناصرها المشهدية.

ومن أجل تحقيق ذلك، سنتعرّض في سياق مبحثنا هذا إلى مكوّنات هذه الظاهرة من رقص وإثارة بصرية وسمعية في سياق ثقافي طقوسي موهم بالتلقائية والعفوية ومستدرج للمتفرّج بأن يكون مشاركا في صناعة الفرجة مخاطبا الجسد الآخر- المتلقّي- انطلاقا من المنظور والمسموع.

يتطلّب الفرجوي في سهرة السْطَمْبَالِي، بأن يكون المتفرّج تلقائيا ومساهما من حيث الحركة والغناء اللذين من خلالهما يتمكّن من إثبات وجوده وشخصيته ويتحرّر من القيود الاجتماعية. وهذا يتوقّف على معرفته بمكوّنات هذه الفرجة وتركيباتها وطقوسها التي تسهّل عليه بأن يكون إيجابيا وفاعلا ومندمجا في العملية كلّها، فيلتحم مع صانعي الفرجة متجاوزا الفروقات الاجتماعية داخل الفضاء التقليدي المتمثّل في الزاوية أو المنزل "المسكون". هذا الفضاء الذي يمنحه فرصة المشاركة في الاحتفال والاندماج في الاحتفالية، والتحوّل من صفة كائن الفرجة إلى صفة الكائن الفرجوي، على عكس المسرح الكلاسيكي الذي لا يستطيع أن يدرك هذه المرتبة من الشعور والإحساس.

من هنا يأتي طرحنا للموضوع من خلال دراسة ميدانية لهذا المنتوج الموسيقي الفرجوي التقليدي المتجدّد- وهي دراسة تليها في الفصل اللاحق دراسة لمنتوج موسيقي فرجوي "حديث"- أنجزناها في البداية لأغراض إثنوموسيقولوجية بحتة، تحوّلت في مرحلة ثانية إلى قراءة مشهدية فنّية منطلقاتها إثنوسينولوجية موسيقية.

1- الدراما الطقوسية وقداستها

قد يقول البعض في سياق حديثنا هذا؛ إذا كان يُنظر إلى الطقوس الدينية على أنّها عروض مسرحية، علينا أن نعيد إذن النظر في تعريف المسرح. ولكن سهرة السْطَمْبَالِي لا تمثّل مسرحية بمكوّناتها وخصوصياتها الفنّية والتقنية النظرية، بل تلتقي مع المسرح في تنظيم فصولها ورموزها ودلالاتها وإيحاءاتها المشهدية، التي تؤطّر الفضاء والإضاءة واللباس والرقص والحركات الإيمائية، والقصّة التي نجد فيها بداية ونهاية، وغيرها من المكوّنات الفنّية الأخرى، مما يسمح لنا في مبحثنا بمقاربتها مقاربة إثنوسينولوجية كعرض موسيقي فرجوي.

فكل طقس هو بالأساس درامي، لأنه ببساطة يجمع بين المشهد موضوعا يُرى ويُسمع وجمهور يشاهد. لذلك، يمكن النظر إلى الطقس كحدث درامي، ويمكن النظر إلى الدراما

أيضا كطقس[1]. وإن كان تاريخ المسرح الغربي يعتمد على النصوص، فإنّ تاريخ المسرح الشعبي في إطاره الأنتروبولوجي، يعتمد على الحركات والأجساد. ولئن تعدّدت الاتّجاهات والمدارس في المسرح المعاصر، من العبثي إلى الطلائعي إلى الشعبي...، فإنّ "مسرح" السْطَمْبَالِي لا يخضع إلى أيّ تنظير من هذه التنظيرات، فهو مسرح تتوحّد فيه المجموعة المشاركة من أجل تحقيق احتفال، يُقصد من ورائه دحر الأحزان والأتعاب والضغوطات الاجتماعية المسلّطة عليها. أما العلاقة التي تجمع بين هؤلاء، فهي المشافهة واللغة الجسدية، كما تغلب عليهم النزعة الكلّية التي تقف أمام الفردية. وقد يطلق عليه نعت "المسرح الفقير" بما أنه يقوم على نقص في الإمكانيات المادية[2].

كل الشروط المسرحية ملموسة في سهرة السْطَمْبَالِي رغم أنّه ليس بمسرح بالمفهوم الأكاديمي، لكنّه حدث مُمسرح يحتوي على سيناريو وإخراج وإيهام بالحقيقة؛ إنه دراما طقوسية سحرية تحيل على الميتافيزيقي بما أنه "يداوي" الأمراض النفسية والاجتماعية التي تستعصي على الطبيب المختصّ، ومن هنا تأتي جدّيته وقداسته.

---

[1] ابن ياسر، عبد الواحد، حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنتروبولوجية، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، تطوان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002، ص. 41.

[2] يوسفي، حسن، الحساسية الأنتروبولوجية في المسرح المغربي: مطارحات حول "العودة إلى الأصول"، كتاب جماعي يحمل عنوان "المسرح والأنتروبولوجيا"، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2000، ص. 65. لمزيد الاطلاع عن خصوصيات "المسرح الفقير"، أنظر: GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'âge d'Homme, 1971.

فمن خلال التسجيل[1] الذي قمنا به، ومن خلال قراءتنا لسهرة السْطَمْبَالِي كشريط وثائقي[2]، يمكن لنا أن نَصِف العريفة -أو العريف- بالممثّل الذي يعتبر العمود الفقري لتجسيد المشاهد. فقد لاحظنا وجود اتّفاق مسبق يحدّد العلاقة التواصلية بينه وبين الفرقة الموسيقية وبعض الأطراف المشتغلة معه في بناء فواصل الفعل الدرامي من بدايته إلى نهايته، وكلّهم يساهمون في جعل الجميع يعتقدون في الشيء ثم يؤمنون به إلى أن يصبحوا ممارسين له ومبدعين في ابتكاره. فسهرة السْطَمْبَالِي توهم بالتلقائية رغم أنّها ليست كذلك، إذ ترتكز على الخدعة والإثارة البصرية، من أجل خلق جوّ مشفوع بالخوف وبعدم فهم مجمل الأحداث. فعدم فهم كل ما يدور حول قصّة العريفة وعلاقتها بالجنّ والسحر، هو الذي يجعل من سهرة السْطَمْبَالِي غاية من الغرابة، ويبعث في المتلقّي درجة من الخوف بحيث يعطي الموضوع جدّية كاملة، كالتكلّم على لسان الآخر الجنّي عبر محاكاة صوته بتغيير النبرة وطمس صوت العريف الحقيقي المغطّى باللّحاف - الذي يعوّض القناع في الفعل المسرحي- حتى لا يفضح أمره ويخرج من الفعل الدرامي الذي يريد أن يجسّده. أما الكلام الذي يتفوّه به، فهو كلام غير مفهوم، وحتى إن كان إباحيا، فهو غير مسؤول عنه بما أنّه يتكلّم عن لسان غيره؛ الجنّي. كلّ ذلك يتعالى على

---

[1] عمل ميداني لسهرة السْطَمْبَالِي بباب الجديد تونس، بتاريخ 09-09-2003.

[2] السْطَمْبَالِي؛ زيارة سيدي سعد؛ نوع من الطقوس الإفريقية بتونس، إخراج نوفل صاحب الطابع، دون تاريخ. أفادنا هذا التسجيل في كيفية قراءة المظاهر المشهدية لعمل وفهمها واستيعابها من خلال النص المصاحب له الذي أعده الباحث أحمد الرحال.

التفسير العقلاني بسبب اتّخاذه مظهرا فوق إنساني شبيها في غموضه بالسحر. كلّ ذلك يجعل من سهرة السْطَمْبَالِي سهرة تمتاز بنوع من الجدّية والقداسة بما أنها تتجاوز العقلاني . وقد لاحظنا على مدى السهرة الالتزام بالخصوصية الطقوسية وعدم تحطيم المقدّس من خلال مهاجمته أو السخرية منه.

2- الاحتفال والاحتفالية في سهرة السْطَمْبَالِي

إنّ المسرح " *احتفالي قبل كلّ شيء، وإنّ الاحتفال هو بالأساس لقاء، وإنّ اللقاء هو خروج الذات من عزلتها لتشكّل الجماعة والمجتمع، وإنّ وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم، وإنّ لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللّفظ، إنها لغة الجسد ككلّ*"[1].

يمثّل الاحتفال الطقوسي السنوي "للأقلّيات السوداء" في تونس تكريما للأولياء السود الذين دخلوا الإسلام كبلال الحبشي في فترة الدعوة، والذين جاؤوا وأسلموا من بعده في مراحل متقدّمة كسيدي سعد وسيدي مرزوق وسيدي علي الأسمر، ويأتي الفرجوي في هذا الاحتفال بما يثير الحواس وما يثير اهتمام الذي يشاهد الحدث أو يسمعه، بسبب خاصّية غير عادية ومظهر خارق للعادة وغير منتظم، تنتج عنه صدمة بصرية أو سمعية أو عاطفية تأخذ بالمتفرّج وتمتصّ انتباهه.

[1] يوسفي، حسن، المرجع السابق، ص. 85-8 6.

وسواء أتعلّق الأمر بالفرجوي في إطاره الديني أم في إطاره الدنيوي، فإنّنا نجد خصائص مشتركة تظهر هنا أو هناك. إلاّ أنّ هذا الفرجوي ومن خلال عرض السْطَمْبَالِي، يتناقض في جميع الحالات مع المعرفي أو العقلاني، حيث لا يعطي لحظة تأمّل، أما أثره فهو يجمّد الوعي والفكر ولا يسمح بوقت للتفكير، بحيث تكون فيه الأحداث والمشاهد سريعة.

كما أنّ لعرض السْطَمْبَالِي أغراض أخرى، تتمثّل في كونه وسيلة للتفاعل مع الحدث الطقسي من خلال الغناء والرقص الذي يتحوّل إلى الجذب ويصل إلى الخرافي والتخيّلي، وهو يعرض أمام جمهور يتشكّل من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، وهي "مجموعات السود" التي تواجدت بعدد كبير في تونس بين القرن الثامن عشر والتاسع عشر. فالمؤكّد أنّ هذه الفرجة ليس لها علاقة بشعائر الدين الإسلامية، فهي مجرّد ممارسات طقوسية آنية تزول بمجرّد نهاية العمل، لكن تأثيرها يظلّ ثابتا في ذاكرة المتلقّي.

تخلق الموسيقى أحيانا تباعدا بين فرقة السْطَمْبَالِي وجمهورها، فنجد أنفسنا أمام كتلتين متفرّقتين؛ الأولى تكون في رحاب الفضاء المركزي المتمثّل في الركح الذي تنجز فيه جماعة السْطَمْبَالِي موضوع الفرجة، والثاني خارج هذا الفضاء المقدّس. وتمارس الجماعة على هذه المجموعة من المتفرّجين سحرا فتسلبهم لكي يرتموا في ساحة السْطَمْبَالِي. وإن كان الرقص في الفرجة الدرامية يعبّر عن حوار بين الجسد والفضاء، فإنّ جانبا من هذا الحوار يتحقّق في سهرة

السطَمْبَالِي، وبإحياء الطقس واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، يتحوّل إلى نوع من الاحتفال ثم إلى نمط من الفرجة. وهذا ما تجسّده كثير من الطقوس والشعائر الدينية والأشكال الاحتفالية والفرجوية التقليدية التي عرفتها تونس عبر التاريخ وهي تتفرّع في شعائرها وطقوسها وممارساتها. ونجد في تونس من هذه الأشكال العيساوية والشاذلية والسلامية والقادرية والرحمانية والتيجانية والمدنية...[1].

يمنح الاحتفال في سهرة السطَمْبَالِي أفراد الجماعات، القدرة على التحرّر من ذواتهم الفردية لتواجه اختلافا جذريا يجسّده هذا الكون الذي لا شكل ولا قاعدة له، وإنما هو إحالة على الطبيعة في بساطتها البريئة. في الاحتفال، يصبح السيّد عبدا والعبد سيّدا، وتجلس العامّة على موائد الخاصّة، دون اعتبار للمكانة الاجتماعية التي يحملها كلّ طرف. إنّ هذه الصفة التلقائية في سهرة السطَمْبَالِي، هي التي تجعل الجماعة الحاضرة في طمأنينة ومودّة ورحمة. كما أنّ المعَلّمْ – عازف القُمبري أو القُنَابْرِي - البسيط في حياته اليومية قد يصبح فيلسوفا وحكيما ومنقذا في تلك الممارسة الطقوسية.

ومن مظاهر الاحتفال، ما يوضع على الموائد الكبيرة التي تغطّى بقماش أحمر من أنواع الحلويات والمأكولات المجفّفة والفواكه والشموع، وهنا يبدأ الاستعداد ليوم

---

[1] للاطلاع عن المظاهر الاحتفالية لهذه الطرق أنظر: بشة، سمير، التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس (1856-1998)، دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية، المرجع السابق، 607 ص.

الاحتفال الكبير وفي العرض تكون الابتهالات والتعاويذ والأناشيد للأولياء وإحراق البخور وقرع الطبول، حول المريضة- سيّدة الحفل- التي ترتدي ثيابا بيضاء جديدة. وفي منتصف الليل، تقوم العريفة بذبح ديك -سَرْدُوك- أسود اللّون، ويلطّخ وجه المريضة وذراعاها وساقاها وثيابها البيضاء بالدم الساخن، وقد تشرب منه بأمر من العريفة.

أما الفضاء الذي يشتغل فيه عمل السْطَمْبَالِي، فلا يخلق قطيعة بين العامّ والخاصّ كفصل صانع العمل المتمثّل في العريفة عن الجمهور. يستدرج العريف الحاضرين للمشاركة في صناعة الفرجة ليتجاوزوا الاكتفاء بالتلقّي السلبي، فيتحوّل جمهور الفرجة إلى صانع لها. وهذا يتطلّب تنظيما فنّيا مسبقا يجعل العريفة- الممثّلة- تتهيّأ لكي تصبح صورة مشهدية، أي لكي ترتقي حتى يصبح حضورها ملفتا للانتباه من الوهلة الأولى.

وإن كانت التجربة المسرحية تتطلّب من الكتابة الركحية السير بالتوازي مع كتابة النصّ، فإنّ العريفة ومن خلال عرض السْطَمْبَالِي تكون قد ألغت هذا النصّ واقتصرت على المشهد الركحي أو الصورة الركحية التي تملأ بها الفضاء. كما أنّ الاعتماد على الحلقة في عرض السْطَمْبَالِي من شأنه أن يكسر الجدار الرابع الذي يفصل بين المجسّد والمتفرّج في المسرح الكلاسيكي. هذه الحلقة التي تسمح للمتفرّج بأن يكون شاهدا على كل ما ينشأ أمامه من مختلف الزوايا وهو المعروف بالمسرح "البدائي" الذي يعتمد على الحلقة. فالحلقة لها دلالة اجتماعية ودينية ترمز إلى انعدام التفرقة والتميّز وأن تشكّلها

في سهرة السْطَمْبَالِي يدلّ على تجمّع الناس رغم اختلاف مراكزهم الاجتماعية.

3- خطاب الجسد

إنّ كتابة العمل بالنسبة لسهرة السْطَمْبَالِي، لا ينطلق من الأقلام واللغة، بل من الأجساد المتحرّكة والمتفاعلة مع الفضاء والفاعلة في محيطه. فالجسد يذهب بالمتفرّج من مرحلة المشاهدة إلى مرحلة المساهمة في العرض. فالتركيز على المنظور والمرئي، هو الأهمّ في سهرة السْطَمْبَالِي؛ وهذا ما تريد تمريره العريفة التي لا تعتمد فيه على الحوار اللغوي الملفوظ والمنطوق، بل تخترق كل هذا وتعوّضه بلغة أخرى هي لغة الجسد والديكور والإضاءة والصورة الركحية والعلامة والرمز. فالرمز في التقليد الغربي وفي استعماله الأصلي أداة تعرف، ثم تطوّر ليغدو إجمالا كل ما يدلّ على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده. فغياب النصّ في سهرة السْطَمْبَالِي هو الذي يجعل من المتفرّج يتكلّم ويلاحظ ويساهم في الاحتفال والاحتفالية. كما تمثّل سهرة السْطَمْبَالِي مسرحية الحوار الجسدي والغنائي (أي الفرجوي). فحضور المشهدي يقرّ بحضور النصّ في حدّ ذاته (مشهد= نصّ) إذ أنّ عدم وجود الكلام في العمل هو الذي يجعل من الآخرين يتكلّمون.

فإذا كانت المقاربة الاجتماعية تسمح بتناول العرض المسرحي انطلاقا من كونه لغة فيها رموز ودلالات، فإنّ

الاشتغال على العمل الفرجوي ينبني على لغة يؤطّرها إخراج وأداء معيّن للممثّلين وعلى مفاهيم الحضور والطاقة والاشتراك والالتحام؛ وهي مفاهيم يتطلّب استخدامها تموقعا آخر للمقاربة ونقلة من الحقل الاجتماعي إلى الحقل الأثنوسينولوجي الذي يتعامل مع الظواهر الفرجوية في مختلف الثقافات[1].

تحافظ ليلة السْطَمْبَالِي -كأيّ احتفال مقدّس- على مراحل طقوسية لها بداية ونهاية تنطلق من الذبيحة أو الفدية خارج الزاوية أو المنزل المفترض قيام السهرة فيه لأغراض هي في جميع الحالات إخراج الجنّ من المريض أو إبعاد السحر بالطرق التقليدية التي عرفت بها جماعة السْطَمْبَالِي. تنقسم ليلة السْطَمْبَالِي إلى فصول أو أشواط رئيسية تؤلّف ما يمكن أن نسمّيه سيناريو يشبه تعاقب المشاهد المسرحية وتشخيصها. كما يتّبع طقس الجذبة في سهرة السْطَمْبَالِي نظاما خاصّا وتسلسلا دقيقا ويتألّف من عناصر ومكوّنات أساسية نتناول أهمّها بالوصف والتحليل فيما يلي:

4- الفضاء

هو فضاء دنيوي ذو أربعة أبعاد، متمثّل في مسكن تقليدي- دار عربي-، تمّ تحويله إلى فضاء احتفالي مقدّس، يجمع بين علامات الفرجة الواقعية والافتراضية. كلّ هذا

[1] الهنلني، إبراهيم، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، تطوان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002، ص. 124.

يلعب دورا هاماً في ممارسة الطقس في سهرة السْطَمْبَالِي. فهو فضاء احتفالي يستمدّ قداسته من حضور "الأرواح"، في المنزل "المسكون" الذي يعتبر المكان الأفضل لإقامة السهرة من أجل مداواة المريض بالطريقة التقليدية التي تعوّد عليها الجميع. يمثّل هذا الفضاء ديكورا طبيعيا يحتوي على؛ "مسرح" شاسع -بهو-، يتوسّط المنزل وشبابيك حديدية -زرقاء اللون- وأبواب تفتح على غرف قبْلية وشرقية، هذا إلى جانب المطبخ التقليدي وبيت الحمّام. كلّه مصمّم بالشكل العمراني التقليدي الذي عرفت به مساكن المدينة العتيقة بتونس.

5- الأكسسوارات

تتمثّل في الزرابي المزركشة، ولحاف أسود وأبيض معلّق خلف فرقة السْطَمْبَالِي، ودَرَاجي[1] مزينة باللون الأحمر إلى جانب أعشاب الحلفاء والستائر والمباخر، ووعاء زيتي وأواني بلاستيكية وتِبْسِي[2] لتخليط البسِيسَة[3] وكراسي وطاولات ومراوح وعصيّ مختلفة الأحجام، ملوّنة بالأخضر والأسود والأبيض، وغيرها من الجزئيات والمكوّنات الدلالية الأخرى. كما قد تُزيّن آلة القُمبري بكثير من الأكسسوارات ذكرها جورج هنري فارمر في كتابه "دراسات حول الآلات الموسيقية

[1] قِلل صغيرة

[2] إناء من الفخار

[3] أكلة تونسية تقليدية مكونة من الشعير والتابل والملح وقليل من الليمون، يُخلط بزيت الزيتون والسكر وتؤكل باليد أو بالملعقة، تعرف في بعض المناطق التونسية بالزميط.

الشرقية" حيث يقول وإن كان شكل القمبري "*بسيطا وعلى شيء من البدائية، فإنّ عنقه وصندوقه الصوتي لا يخلوان من زينة، فيقع في أحيان كثيرة تلصيق حليات من صدف أو معدن في الصندوق الصوتي، في حين يزوّد العنق بتشكيلة غريبة من الأصداف والأسنان والأجراس والقطع المعدنية والسلاسل والشرّابات والأشرطة إلخ... التي تتدلّى منه*"[1].

6- الإضاءة

تتّخذ الإضاءة في سهرة السْطَمْبَالِي قيمة رمزية، من خلال اعتمادها على الشموع التي تتخذ أحجاما مختلفة. ولهذه الشموع فاعلية كبيرة في عمل الزيارة مهما كبر أو صغر حجمها حيث تحقّق سحرا مؤثّرا لدى المشاهد، إذ المقصود منه هو إعطاء الفضاء شكلا قداسيا. أما مكان وضع هذه الشموع، فيكون في أرجاء البيت وفي جنبات الضريح لكي تخلق جوّا من الخشوع والسكينة وتبرّز الألوان والعلامات الموجودة في السجّادات والزرابي التي تؤثّث المكان الذي تقوم فيه سهرة السْطَمْبَالِي. إذا كانت الإضاءة في الفرجة الدرامية تحذف حدود الفضاء بعدم إضاءتها، فتخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود كما تخلق الحالة النفسية والروحية لصانع الفرجة[2]، فإنّ

---

[1] فارمر، جورج هنري، دراسات حول الآلات الموسيقية الشرقية، ترجمة؛ قريعة، محمد الأسعد، آلة شعبية من شمال إفريقيا، بقلم هنري جورج فارمر، مجلة الحياة الثقافية ع. 181، تونس، وزارة الثقافة، ص. 154.

[2] الوليدي، يونس، المقدس والفرجوي في الليلة العيساوية، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المرجع السابق، ص. 37.

الإضاءة في سهرة السْطَمْبَالِي تعتمد على الإضاءة الطبيعية إن كان العمل نهارا، والإضاءة الكهربائية المركّزة على الجوق وما يدور حوله إذا كان العمل ليلا.

7- جوق القُمبري

يتكوّن جوق القُمبري في سهرة السْطَمْبَالِي من آلتين هامّتين؛ آلة القُمبري التي لها ثلاث خصائص موسيقية تتمثّل في كونها آلة لحنية وإيقاعية وإيقاعية مصوّتة بذاتها[1] وآلة ثانية مصوّتة بذاتها تسمّى بـ"الشْقَاشِقْ" أو القرَاقِبْ. يحتوي القُمبري على ثلاثة أوتار تسمّى على التوالي من القرار إلى الجواب؛ "الشّايِب" و"الشبَابْ" و"المرَدْ" أو "الكُولُو". يُعدّل وترا "الشّايِب" و"الشْبَابْ" على مسافة الرباعية ويسوّي "المرْدَ" على مسافة الديوان من "الشّايِب"[2]. أما الشقاشق أو القرَاقِبْ، فهي آلات مصنوعة من الحديد، تحمل شكل الرقم 8 ، طولها يقارب 26.3 صم، وعرضها لا يتجاوز 9.5 صم، يعزف عليها بكلتا اليدين، وهي تنتمي إلى عائلة الآلات المصوّتة بذاتها. كما تستعمل آلات أخرى مصاحبة لآلة القُمبري كـ"الدِنْدْفَة" و"الكرْكتُو" في المظاهر الاحتفالية الخارجية التي تتطلّب قرعا أكثر خاصّة أثناء تقديم الفدية من خلال

---

[1] قوجة، زهير، صناعة آلة القمبري التونسي وتقنيات عزفها، مجلة الحياة الثقافية ع. 181، تونس، وزارة الثقافة، 2007، ص. 180.
[2] المرجع نفسه.

ذبيحة خروف أو تيس أسود. وتكون هذه الممارسة الطقوسية بالقرب من المنزل الذي ستقام به سهرة السْطَمْبَالِي. لا يشترط في لباس الجوق أيّ شكل أو لون، فكلّ الأشكال والألوان ممكنة، إلاّ في بعض السهرات التي تقام في مقام الوليّ، حيث تُختار ألوان كثيرة مزركشة وجذّابة اعتاد أصحاب الطريقة ارتداءها.

تسوية القُمبري من الأسفل إلى الأعلى



8- الجذبة

إنّ الجذبة في شكل السْطَمْبَالِي، هي ممارسة علاجية تأتي في مقدّمة أنماط العلاج التقليدية المرتبطة بلُحمة المؤسّسة الاجتماعية، وهي ذات أبعاد رمزية وثقافية. تندفع العريفة (أو العريف) بجسدها بقوّة إلى الأعلى في إحدى الرقصات، كما لو كانت تريد التحرّر من قيود. تدخل سيّدة الطقس –العريفة- في الجذبة، فتبدأ بالتفوّه ببعض الرؤى والتنبّؤات التي تنطق بها الروح أو الملك على لسان

مملوكه. ترتبط طقوس الجذبة عند السْطَمْبَالِي، ارتباطا وثيقا بالشرط الإنساني للشرائح الاجتماعية السفلى والنساء والأقلّيات الثقافية والاجتماعية وبظروف اللامساواة والاضطهاد التي يعيشها هؤلاء، حيث تصبح الجذبة استراتيجية، لا واعية لتحويل اليأس والإحباط إلى رجاء ووسيلة للخلاص بالنسبة للمستضعفين. إنّ الإيمان بقدرات العريفة، هو إيمان بوجود قوى سحرية خفيّة تخترق المنطق العادي وتتجاوز حدوده الضيّقة.

وعادة ما تكون العريفة أو العريف من أصل سوداني، اختارها الأسياد و"تَمَلّكوها" لتعبّر عن رغباتهم، وتقوم بدور الوساطة بينهم وبين من يمتلكونهم من الآدميين. وتتوفّر للعريفة القدرة على تهدئة حالات الهيجان التي تقع فيها المريضات أثناء الجذبة. كما أنّها تتمتّع بمقدرة لغوية خاصّة تمكّنها من تكلّم لغة الزار ومن التلبّس بأعظم الأرواح حتى تستطيع السيطرة على بقية الأرواح الآدمية.

ولئن كان خطاب الجسد في الفرجة الدرامية غير مقتصر على تحريك الأعضاء من أجل محاورة الفضاء في علاقته بالموسيقى، فإنّ جانبا من هذا الحوار يتحقّق في فرجة ليلة السْطَمْبَالِي. هذا، وتتطلّب المشاركة في طريقة السْطَمْبَالِي الذوبان في طقوسها وشعائرها، تلك الطقوس والشعائر التي تختلف من مكان إلى آخر في البلاد التونسية، وبالرغم من ذلك الاختلاف، فهي تتّسم بخصائص ثابتة ومشتركة من بينها

الاندماج في الطقس إلى حالات الجذبة والغيبوبة وفقدان الوعي لفترة ثمّ العودة إلى الراحة والسكينة.

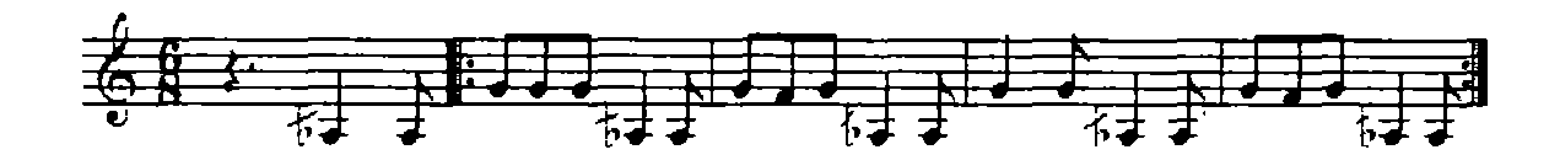
إنّ الجذبة أو التخميرة، أقوى وأعنف مشهد في عمل السْطَمْبَالِي حيث يبرز من خلاله المشهد الفرجوي في تمام هيجانه اللامتناهي. هي مرحلة اللاوعي المتّسمة بالانسلاخ عن الواقع الماديّ والانغماس في الروحانيات والأشياء الوهمية والغيبية اللامحسوسة التي تتجاوز الطبيعي. وأهمّ ما يمكّن من الوصول إلى هذه المرحلة أو الحالة من اللاوعي هو احترام حوار المجموعة، أي الاعتقاد في الشيء والإيمان بما تؤمن به الأغلبية[1].

إنّ دور الموسيقى في عملية الجذبة هامّ جدا، ويتدعّم بكيفيّة واضحة حين يتمّ عزف اللّحن في شكله الخماسي وبأسلوب نمطي متكرّر يبعث في المتلقّي روح الانسياب الفكري والانغماس في مسار اللّحن الدائري. هذا اللّحن الذي يؤثّر في السامع ويجعله في غيبوبة آنية تقوى وتضعف حسب ما يرسمه القْنَابْرِي وعازف الشقاشق على وجه الخصوص، فيندفع المتلقّي ويرتمي في فضاء السْطَمْبَالِي ويدفع بجسده في عالم سحري لا يفهم خفاياه ويفسّر مظاهره في تلك الليلة إلاّ العريفة سيّدة الحدث الطقسي، فيعتقد الجميع في

[1] أي ضرورة الإيمان بوجود أشياء تتجاوز الطبيعي، كالجن الذي بإمكانه أن يتدخل في شؤون الأحياء. فكل هذه المعتقدات بإمكانها أن تحول الإنسان الذي يشاهد أشياء وهمية وخيالية، وينظر إليها على أنها حقيقية.

كلّ ما يُنطق به على لسانها حتى ولو اعترى كلامها نوع من الغموض فكان خطابا مبهما.

أحد المسارات اللّحنية لآلة القُمبري في شكلها النمطي الداعي للجذبة في فضاء السْطَمْبَالِي



9- أبطال سهرة السْطَمْبَالِي

- الينّا: عازف القُمبري، ويسمّى أيضا القُنَابْرِي أو المْعَلّمْ.
- العريفات السود؛ أسياد الطقس.
- العريفات البيض: هي مجموعة رجالية تحمل الذاكرة الطقوسية للعمل. تنظمّ لجماعة السْطَمْبَالِي على إثر مرض انتابهم وشفوا منه وأصبحوا من أسياد الطقس ولهم نفس مرتبة العريفات السود في تكشّفهم على "الأرواح" والاتّصال بهم وقدرتهم على مداواة "الأمراض" المستعصية.
- الكاجاكا: المترجم، وهو يمثّل دور الواسطة بين العريفة والمريض.
- المافاجيا: روح تشير إلى الأخلاق الحميدة ويشار إليها باللّون الأصفر.

- باناكوني: أحد الجنّ المتحكّم في الطقس والذي من أجله أقيمت سهرة السْطَمْبَالِي.
- جنون النار: ويرمز إليها بالحلفاء المشتعلة.
- جنون الوادي: ويرمز إليها بالماء.
- جنون البحر: ويرمز إليها باللون الأزرق.
- المبنقة أو المقودية: تطلق على جماعة السْطَمْبَالِي.
- الجوق: فرقة السْطَمْبَالِي.
- الشقاشق: لها قدرة سحرية على الاتّصال بالأرواح وإسراع عملية التخمير المجسّدة لها. فعملية الجذب تكون عن طريق الشقاشق أو القْرَاقِب، فتكون لها جاذبية في نفوس الأتباع.

10- العناصر المشهدية

المشهد الأوّل

يبدأ بخرجة الطوائف في الأزقّة العتيقة قبل الذهاب إلى الزاوية بثلاثة أيام، وهي رسالة أو إشارة من الجماعة للدلالة على أنّهم سيقومون بزيارتهم السنوية إلى الزاوية (زاوية سيدي مرزوق مثلا). أما إذا كانت تهمّ أحد العائلات، فإنه يقع التكتّم عليها احتراما للعائلة والمريض. تكون الزيارة من يوم الخميس إلى يوم السبت ويسمّى الحدث بالشعبانية.

يبدأ العمل بأداء طقوس التحيّة والترحّم على "سيدي الولي" - سعد- للنيل من بركته وذلك بقراءة الفاتحة. يقف

الجميع في شكل حلقة بحيث يتيسّر انتقالهم إلى حالة انعدام التفرقة والتمايز. إنّ تشكّل الحلقة في سهرة السْطَمْبَالِي يدلّ على تجمّع الناس رغم اختلاف مراكزهم الاجتماعية.

يقع في السهرة الأولى عزف نوع من النوبات والسلاسل، وإذا تخمّر أحدهم، قد يقول أنّه مريض من "تحت باناكوني" على سبيل المثال، وهو أحد الشخصيات الغائبة الحاضرة في سهرة السْطَمْبَالِي.

المشهد الثاني

يتمثّل في خرجة الطواف تقرّبا من جنّ الوادي حيث يلاحظ نزول جنّ الماء بشكل عنيف وعدواني، يعبّرون عن غضبهم بسبب جفاف الوادي، فيقع صبّ الماء لتهدئة الأرواح والقصد من ذلك هو التوحّد مع جنّ الوادي. يلبس في هذه المرحلة اللّون الأزرق الذي يرمز إلى ملامح جنّ البحر، ولتحقيق ذلك تلتفّ العريفات بلحافات زرقاء ويقمن بحركات الجذب والسباحة.

يتهيّأ الجميع في السهرة الثانية للقيام بتحيّة جنّ البحر الذين ظهروا أثناء الخرجة في النهار على مشارف الوادي، ويقع تشخيص نفس الرموز التي وقع أداؤها خلال الطواف، وتكون مصحوبة بآلة القُمبري وهي مرحلة استبدال الوظيفة التي تتحوّل من عمل أرواح الماء إلى أرواح النار.

المشهد الثالث

في صباح اليوم الثالث، يذهب الأتباع إلى المقبرة لتعظيم المغارات المقدسة، وهي عبارة عن نصب تذكاري مكرّس للأرواح الزنجية. تُكدّس الحجارة على لحاف أسود يرمز به إلى معبد أرواح جدود الأتباع وتغطّى تلك الأكداس بالقماش الأسود ويدخل المَمْسُوسون تحت الغطاء لاستنشاق نفس الأرواح ووضع قرابينهم ليتمكّنوا من تقمّصها. تقع الإشارة في هذه المرحلة إلى الشلل والعجز وهي الأمراض المستعصية التي بإمكان الجنّ أن يداويها ويخلّص صاحبها منها، ويشير اللّون الأسود في هذه المرحلة إلى أعنف أنواع الجنّ.

إثر رجوع الزوّار إلى الزاوية مطمئنّين على رضاء الأرواح الزنجية عنهم، يقع نحر الكبش أو التيس وتبدأ الأفراح ويأتي النحر هنا لتقوية العلاقة الأبدية بين الأتباع والأرواح ثم يخلد الأتباع للراحة استعدادا لتحقيق السهرة الاحتفالية النهائية. أما في عشيّة اليوم نفسه فيستأنف العزف على القُمبري دون تخميرة ويعبّر الأتباع عن الفرحة في شكل شطحات احتفالية. وقبل تقديم لحم الفدية والكسكسي للزوّار، يلتقي الأتباع للابتهال والتماس بركة الوليّ بقراءة الفاتحة وتعزف بعض السلاسل والنوبات بآلة القُمبري مع تغيير عازف القُمبري المْعَلِّمْ إلى المْعَلِّمْ المرتقب للحفاظ على استمرارية الآلة وعازفيها.

تظهر في آخر هذه المرحلة من الزيارة روح الأخلاق الحميدة وتسمّى بالمڤاجيا، حيث تأتي الروح لتفضح المواقف الذميمة لدى بعض البشر من خلال حركات رمزية تؤدّيها العريفات اللاتي يغرسن الخناجر في أجسادهن. وعندما يتمّ توزيع الحلوى والفواكه الجافّة، يفهم جميع الحاضرين أنّ الأرواح قد استجابت للزيارة التي تختتم بالزغاريد إعلانا عن النهاية.

تمثّل الفرجة في ليلة السطمبالي فرجة بصرية وسمعية وروحية، فرجة يتحقّق في بعض جوانبها اختلاط بين صانعي الفرجة والمتلقّي، فرجة تقدّم فيها القرابين للأولياء الصالحين ويشارك فيها العديد من المريدين، باتّباع طقوس معيّنة قسّمناها إلى فقرات "مشهدية" . فعند رصدنا للمعطيات الثقافية الخاصّة بجماعة السطمبالي، لاحظنا وفي أغلب الأحيان تمازجا واضحا، يصعب التمييز فيه بين ما هو ديني وما هو دنيوي، فكلّ ما يتّصل "*بهذه الظاهرة من لوازم الذاكرين إنما هو شيء مختلق ومنسوب إلى الدين*"[1]. إنّ هذه الممارسة تهمّ كلّ أتباع طريقة السطمبالي مهما كان مركزهم الاجتماعي والتعليمي، الكلّ ينغمس في البحث عن ذاكرة وتراث يستمدّ منهما هوية ثقافية موسيقية تبعث فيه روح الانتماء.

تلك هي مكوّنات العرض الموسيقي الفرجوي في سهرة السْطَمْبَالِي في إطار احتفاء جماعته وأتباعه به. قد يتحوّل أحيانا إلى عرض فرجوي استعراضي يقدّم على مسرح

---

[1] الملحوني، عبد الرحمان، أضواء على التصوف بالمغرب، الطريقة العيساوية نموذجا، ج. 1، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2003، ص. 297.

كلاسيكي، فتُنزع منه وظيفته الاجتماعية الثقافية الطبيعية لكي يصبح عرضا فنّيا يحمل هو الآخر" قداسة" أخرى، قداسة تنطلق من الذات الإنسانية المفكّرة والمنتجة والمبدعة. هي عروض فنّية جديرة أيضا بالدراسة والتحليل، منطلقاتها ومقارباتها الموسيقية والمشهدية والفنّية غير التي تناولناها في مبحثنا هذا.

الفصل السادس

صدمة الهوية:
الأغنية وإيديولوجيا الصورة

إنّ التحوّلات الثقافية والسياسية التي شهدها العالم منذ العقد الأخير من القرن العشرين، وما آلت إليه من تداعيات إيديولوجية تدعو جميعها إلى نمطيّة ثقافية تتحكّم فيها الرأسمالية إنتاجا وإبداعا، أدّت شيئا فشيئا إلى سقوط الجميع في تلك القيم الفكرية الغربيّة بالرغم من التيقّظ والتفطّن إلى الخفايا والنوايا السياسية والثقافية المعلنة وغير المعلنة أحيانا. ودون استثناء، فإنّ تونس قد خضعت كسائر بلدان العالم العربي إلى تلك السياقات الثقافية التي شرّعت شيئا فشيئا لنمطية موسيقية ومشهدية عن طريق أغنية "الفيديو كليب"، هذه الظاهرة التي اخترقت كل التوجّهات والمقاربات الفنّية الموسيقية التقليدية القائمة على كل ما هو سمعي طربي.

فأين نحن موسيقيا وإبداعيا من تلك التحوّلات الفكرية والسياسية التي تروّج للنمطيّة الثقافية وتشيع أسلوب العيش على وتيرة واحدة؟ هل تفاعلنا معها إيجابا أم سلبا؟ هل يلغي "الفيديو كليب" الكلمة والصوت لتحلّ محلّهما الصورة؟ وهل أنّ "الفيديو كليب" متعة بصرية أحادية تستبعد المكوّنات الموسيقية الطربيّة التقليدية؟

إنّ ما يهمّنا التأكيد عليه في مفتتح دراستنا هذه، أنّ الغرب في زمننا الحاضر، قد ركّز اهتمامه على تحويل مخيّلاته إلى أفعال، عن طريق ديناميكية الصورة، باعتبارها وسيلة للتأثير المباشر في جميع الثقافات والشعوب وتوظيفها كشكل من أشكال الهيمنة بعد دراسة تأثيرها على المتقبّل ثقافيا وإيديولوجيا. فالتحكّم في ورشات التصوير *"كان يعني بالنسبة*

للغرب التحكّم في إحدى الدعامات الحاسمة للهيمنة"[1]، بداية من السينما الهوليودية في بداية القرن العشرين مرورا بجهاز التلفزة وصولا إلى الصورة الرقمية وأخيرا عالم الأقمار الصناعية والفضائيات والكمبيوتر والهواتف النقّالة. ولعلّ الصورة قد شكّلت في هذا المضمار سلاحا استراتيجيا؛ إذ أنّ حامل "***الكاميرا مثله مثل حامل المسدّس، فتصويب المسدّس وتصويب الكاميرا يلتقيان في الوظيفة ألا وهي نيّة الاعتداء***"[2]. وعلى هذا الأساس، فإنّه لا وجود لصورة بريئة، كما أنّه لا وجود لصورة آثمة، فمن يفرض على نفسه شيئا من خلالها، هم نحن[3].

ولعلّ أهمّ ما يمكن التأكيد عليه في هذا الإطار، أنّ ظهور الصورة الرقمية التي تقدّمها الفضائيات العربية والغربية ويستقبلها المشاهد التونسي، شكّل تحوّلا جذريا في تفكير الأفراد والجماعات، حيث تعرّف الجميع على ثقافة جديدة ألا وهي ثقافة الصورة التي كسرت الحواجز الثقافية بين الفئات الاجتماعية ووسّعت في دوائر الاستقبال وأصبحت إمكانية القراءة والتأويل من حقّ كلّ فرد؛ الفقير والغني، المتعلّم والأمّي، الصغير والكبير، العامل والعاطل، الحاكم والمحكوم،

---

[1] دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة؛ فريد الزاهي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002، ص. 78.

[2] صاغية، حازم، الكاميرا الديمقراطية، كتاب مشترك متخصص يحمل عنوان؛ الصورة وتجلياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004، ص. 185. وهنا يمكن الإشارة إلى الاعتداءات التي يتلقاها الإعلاميون وحاملو الكاميرا في حرب الخليج، من قتل وسجن وضرب، وهي صورة تؤكد أن حامل السلاح هو كحامل الكاميرا.

[3] ريشرد بولد؛ نقلا عن دوبري، ريجيس، المرجع نفسه، ص. 228.

دون حاجة إلى وسائط أو إلى سياقات ثقافية نخبوية. كل هذا تحت غطاء وشعار "ديمقراطية الصورة" أو "الصورة الديمقراطية".

وإن زعم الكثيرون أنّ الصورة حرّة تعبر الحدود بلا رقيب وتدخل البيوت دون استئذان، فإنّ العكس في نظرنا هو الصواب؛ إذ نحن الذين نراقبها ونحن الذين نستدعيها ونستقبلها في بيوتنا. وبما أنّ هذه الصورة تعلم أننا نشاهدها فهي إذن صورة مسؤولة، ولكن مسؤولية مَن على مَن؟ مَن المعتدي ومَن المعتدى عليه؟ نيّة الاعتداء في هذا السياق قائمة لدى الطرفين الباث والمتقبّل؛ الأوّل في كيفية إعداده للصورة وطريقة بثّها، والثاني في طريقة استقباله ومشاهدته لها. هذا، وإن وجّهت التهمة في هذا السياق الفكري إلى كلّ من الطرفين، فإنّ الالتجاء إلى التخمينات الإيديولوجية في سياق آخر، قد يقضي عليهما بعدم سماع الدعوى، أما الحجّة المؤيّدة والمبرّئة في هذه القضيّة فهي "ديمقراطية" الصورة، هذه الكلمة الزئبقية التي لا يمكن المسك بها.

1- في بعض ملامح الفيديو كليب في تونس

وبعيدا عن هذا الجدال الفكري، فإنّ ما نجده الآن عبر القناة التلفزية التونسية من خلال أغاني "الفيديو كليب"، شيء جدير بأن نصفه بكونه ثقافة مستعارة حيث يجري استيراد المكوّن الثقافي الغربي والمشرقي برمّته، وغرسه في قلب ثقافة

تونسية لم تسهم في تكنولوجيا الصورة الرقمية بأيّ شيء جدير بالذكر، سوى قدرتها على محاكاتها واستهلاكها دون توقّف[1]. ومما يزيد الأمر تعقيدا، اعتقاد الجميع أنّ ما يرونه هو الواقع، في حين أنّ ذلك هو مجرّد صورة افتراضية وهميّة، يراد لهم أن يحلموا بها ويسعوا إلى العيش مثلها. فالفيديو كليب يشيع عبر جهاز التلفزة نمطا معيّنا من الحياة على الصعيد العالمي، تذوب فيه بتدرّج الخصوصيات الثقافية بنفس القدر الذي تتلاشى فيه القيم الثقافية لصالح نظام عالمي جديد يروّج للنمطيّة ويشيع أسلوب العيش على وتيرة واحدة، ملغيا مبدأ التنوّع الثقافي الذي تقرّ به كلّ الدراسات الأنتروبولوجية.

بيد أنّ "الفيديو كليب" قد جاء كما يبدو لينفي كل الالتزامات الفكرية المبنية على مبادئ المقاربة الأنتروبولوجية، ويفرض على الجميع نسقا فنّيا جديدا، مقاييسه قائمة على صورة وكلمة ولحن، تلعب الإيقاعات البصرية فيه دورا أساسيا في جذب المتلقّي. فالأغنية المصوّرة حديثا وعلى الشاكلة التي نتحدّث عنها، قد استقلّت عن الأغنية المسموعة بإضفائها عنصرا أساسيا أخرجها من عالم الثقافة السمعية التقليدية الطربية المجرّدة ليدخلنا في عالم الثقافة الحسّية السمعية البصرية[2]. هذا، وقد أجمع الكتّاب والصحافيون في تونس على أنّ أغنية

---

[1] عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مجلة عالم المعرفة، الكويت، نشر المجلس الوطني للثقافة والآداب، 2000، ص. 398.

[2] زعيم، هلا، الفيديو كليب ودوره المحتمل في تشكيل ثقافة الجيل الناشئ العربي، باحثات، كتاب مشترك متخصص يحمل عنوان: الصورة وتجلياتها البصرية في الثقافة العربية، المرجع السابق، ص. 210.

"الفيديو كليب" ظاهرة غير صحّية لخلوّ مضمونها في أغلب الأحيان من القيم التي ترتكز عليها المجتمعات العربية[1]، ولتركيزها على الإثارة وإيقاظ الغرائز الجنسية ولتقليدها لثقافات أخرى مما يبعدها عن هويتها العربية الإسلامية.

ولكن، ورغم ذلك فإننا نعايش "الفيديو كليب" في تونس، سواء تعرّض للرفض أو النقد، يُفرض علينا ولكنّنا نستقبله بحكم وجوده في منازلنا. نتّهمه بكونه يشوّه من سمعة المرأة العربية الإسلامية ويعتدي عليها من خلال تعريتها وتقديمها مادّة جنسية محرّكة للشهوات والمشاعر والغرائز، ولكنّنا نشاهده خفية وعلنا. نخاف منه ومن مقاصده وخلفياته السياسية والدينية، ولكنّنا نستهلكه أكثر من استهلاكنا للطعام أحيانا. إذ ما نلاحظه في جميع المقاهي والمطاعم التونسية وما تقدّمه التلفزات المُثَبَّتَة على الجدران من أغانٍ عبر قنوات مختصّة في الأغاني العربية المثيرة يؤكّد سيادة التوجّه الفكري والمادي للأغنية المصوّرة على هذه الشاكلة. فالطعام و"الفيديو كليب" كما نلاحظ يلتقيان في الوظيفة ألا وهي إشباع الحاجيات والغرائز-والعملية مدروسة وواضحة المعالم وتخضع لسياقات اجتماعية ونفسية تتجاوز الطرح المتناول في مبحثنا هذا.

---

[1] انظر على سبيل المثال؛ جريدة الحرية، بتاريخ 2006/04/12، وما تحمله من مقالات وانتقادات لظاهرة الفيديو كليب:"الكليبات، فاصل الفضائيات أو عولمة الفن والأذواق"/ "الكليبات، ماذا فعلت بالناس؟"/ "من الصورة الشعرية إلى صورة الكليب بين النعمة والنقمة"/ "صناعة الفيديو كليب، عندما تطمس الصورة المركبة معالم العالم الروحي للموسيقى"/ "الوعاء الطافح"، "الصوت زمن الصورة"/ "أي حضور للإنسان في عصر الصورة؟".

وإذا مضينا في تحليلنا إلى نهايته، لاحظنا أنّ من شأن التقنيات الحديثة التي تنتج الصورة المقطّعة بشكل سريع وكثيف في أعمال "الفيديو كليب"، والتي تمرّ علينا عبر القنوات الفضائية، من شأنها أن تحوّل المشاهد التونسي إلى وعاء للتقبّل البصري غير مستقرّ ذهنيا بحكم سرعة تقلّب الصور في المحتوى والشكل، أي اتّصافها بعدم الثبات، فلا يكاد المتلقّي يقف عند مظهر من مظاهر الجمال حتى يخلبه مظهر آخر، ولا يكاد يشاهد قسمات، ملامح، امرأة - أو رجل- حتى تستهويه ثنايا امرأة أخرى -أو رجل- آخر، مما يجعله مصابا بالتشتّت البصري، عاجزا عن إشباع حاجياته الحسّية عبر تتالٍ مجنون للَحظاتٍ مبتورة ومحبطة وخائبة أي كابتة.

كما أنّ ترويج الصورة بالكثافة التي يقدّمها "الفيديو كليب" في التلفزة التونسية، ينجم عنه تضخّم نغدو معه مدعوين إلى غضّ البصر[1]، وهي إشارة ضمنية لإصابتنا بالعمى البصري، الذي سببه افتقاد المشاهد التونسي عامّة لآليات القراءة، أي لتقاليد ثقافية بصريةٍ واضحة. ذلك أنّ مشاهدتنا للصورة الواحدة المتحرّكة بنسق بطيء والتي لم نستطع قراءتها وفكّ رموزها تجعلنا غير قادرين أيضا على قراءة الصورة المتحرّكة ذات النسق السريع وغير الثابت، حيث لا مجال للعقل أن يتأمّل أو للجهاز العصبي أن يتمعّن حسّيا فيما يشاهده، ومن ثمّة تكون نظرتنا لتلك الصورة نظرة دونية وغير مكتملة في غالب الأحيان.

---

[1] الزاهي، فريد، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، المرجع السابق، ص. 33.

أما ما يهمّنا التأكيد عليه في هذا الإطار، ومن خلال ما نلاحظه في تونس، هو أنّ "الفيديو كليب" قد ظهر محلّيا ولكن عجز أن يكون محلّيا فعلا. إذ أنّ المواضيع السائدة لم تتجاوز مظهر ديكورات القصور والسيّارات الفخمة والمباني العالية، ويُصوّر الكثير منها في أماكن وفضاءات غير تونسية كبريطانيا وأمريكا والهند والصين واليابان وغيرها من البلدان الأخرى التي تحمل ثقافات بعيدة كلّ البعد عن ثقافتنا، ولا يربط هذه الكليبات بالمحلّية، سوى شكلانية زائفة غابت فيها الخصوصية الثقافية، بحكم نقلها حرفيا لأعمال مشرقية لبنانية وغربية من شأنها أن تخلق لدى المشاهد التونسي رغبات وهميّة واهتمامات بعيدة عن واقعه وتغرقه في مواضيع وقضايا وأحداث بعيدة عن محيطه. فالشخصيات أو الشخوص[1] المقدّمة في هذه الأغاني المصوّرة على طريقة "الفيديو كليب"، تنقل فكرة معيّنة يُقبل عليها المشاهد التونسي ويتأثّر بها ويقلّدها رغم أنفه.

أما مواضيع هذه الأغاني المصوّرة، فأغلبها يحمل أفكارا وصورا نمطيّة حول العلاقات بين الجنسين، وطريقة لباسهم وحركاتهم وسلوكياتهم الحميمة أحيانا. تلك السلوكيات التي كانت فيما مضى مستترة، وأصبحت الآن تظهر في شكل تلميحات جنسيّة، كالاحتضانات وتبادل النظرات الغاوية والعيش في العالم الخيالي. هذه المشاهد تصوّر في كثير من الأحيان في فضاءات هي من أشدّ الأماكن حميميّة في الثقافة العربية

[1] أصبح الأشخاص في الفيديو كليب شخوصا بحكم التغييرات التي يحدثونها في مظهرهم الحقيقي، فيما يطلق عليه باللغة الإنكليزية (*Relooking*).

الإسلامية وحتى الغربية. فالتلميحات والمضامين الجنسية غير المباشرة قد فاقت حضور السلوك الجنسي المباشر أو ما يدلّ عليه. كما أنّ الصورة النمطية في هذه الأغاني هي صورة الأنثى المستسلمة الخانعة والسعيدة أحيانا بكونها موضوعا للسلوك الجنسي الصريح أو المستتر أو العنيف أحيانا[1]. وكل ذلك معناه تحريك إرادة الآخرين وضبط شعورهم الشهواني بأسلوب معروف في الإغراء ألا وهو الترغيب في الجنس دون ممارسته[2]. وإن كان الرقص في هذه الأعمال يعبّر ظاهريا عن التناسق الحركي والجسدي بأسلوب فنّي، فإنه في الواقع له غاية واحدة في هذا الموضع وهي تأكيد التلميحات الجنسية الضمنية أو الصريحة التي تحملها كلّ حركة.

فلا شكّ هنا أنّ تأنيث الصورة في معظم أغاني "الفيديو كليب" العربية، والتركيز على هذه المناطق الحسّاسة من جسد المرأة آت من رغبة فحولية لخلق وتحقيق المتعة البصرية، هذه المتعة التي نجد وراءها خلفية تجارية وإيديولوجية سياسية بالخصوص، القصد منها أوّلا هو تحقيق أرباح مادّية من خلال المتاجرة بجسد المرأة النموذج والرجل النموذج.

---

[1] عبد الحميد، شاكر، المرجع السابق، ص. 397.

[2] يقول محمود عباس العقاد: "وهي التي (أي المرأة) خلقت لتتمنع وهي راغبة"، نقلا عن: عطوي، رفيق خليل، صورة المرأة في شعر الغزل الأموي ط.1، بيروت، دار العلم للملايين، د. ت. يتطرق الكتاب إلى تناول لصورة المرأة في شعر الغزل الأموي من نواحيها المعنوية والجسدية المادية، بشكل متكامل العناصر، متوحد الأجزاء متخذا بعض مشاهير المغنيات بالخصوص اللاتي اتصفن بجمالهن وأنوثتهن مثل جميلة المغنية وحبابة وسلامة القس. كما تعرض الكتاب إلى صورة المرأة في الشعر الغزلي في العصر الأموي من خلال العرجي والأحوص وعمر بن أبي ربيعة بالخصوص الذي خصص له الجزء الثاني من الدراسة.

شهد التعامل مع ظاهرة أغنية "الفيديو كليب" في تونس، الكثير من النقل والتقليد؛ فمعظم الأغاني المقدّمة، قد أظهرت في البداية رفضها لمبدأ المرجعية الثقافية من حيث الصياغة المقامية والإيقاعية وعزوفها الواضح عن الموسيقى المحلّية لصالح الأنماط المشرقية والغربية؛ وهذا نلمسه من خلال تركيز الملحّنين على نسبة كبيرة من المقامات المشرقية كالنهوند والراست والكردي والبياتي والعجم والأثر كردي والهزام، وتفضيلهم للإيقاعات المشرقية والغربية كالبلدي والمقسوم والوحدة ونصف الوحدة والمصمودي صغير والخليجي والليبي والرمبا (*Romba*) والديسكو (*Disco*).

هذا، وإذا تأمّلنا في اللّهجة المستعملة في هذه الأغاني لوجدنا أنّ الكثير منها مصرية أو لبنانية. أما إذا أمعنّا في كيفية إعداد هذه الكليبات وإخراجها، للاحظنا أنّها ترتكز على نفس العناصر المشهدية من حيث اختيار الديكور والإضاءة والإكسسوارات والملابس واعتمادها على الإبهار البصري من خلال ما تقدّمه من إغراءات وإيحاءات جنسية، محورها جسد المرأة بالأساس كوحدة اقتصادية مادّية تمّ ترشيدها فنّيا عن طريق الصورة وفي كيفية تقديمها.

2- دراسة تفصيلية لفيديو كليب "تونسي"

ولعلّ خير مثال يلخّص لنا الكيفيّة التي تعامل بها المطرب التونسي مع هذه الظاهرة الفنّية الموسيقية، هو ما

أنتجه صابر الرباعي من أعمال مصوّرة داخل تونس وخارجها. فبالرجوع إلى التحوّلات الفنّية التي شهدها هذا المطرب في كيفية تقديمه لأغانيه المصوّرة على طريقة "الفيديو كليب"، نلاحظ أنّها نابعة من منطلقات فنّية اكتسبها من خلال تعامله مع منتجين ومخرجين مصريين ولبنانين مختصّين في صناعة هذه النوعية من الأغاني[1]. لقد جاءت هذه التأثيرات متحرّرة من كل القيود والعقلية الثقافية التقليدية من الناحية الموسيقية ومن حيث المرجعية الثقافية. فالإيديولوجيا التي سلّطت على فكر صابر الرباعي جعلته يصرّح في أحد الحوارات أنه "أصبح الآن يعرف كيف يغنّي"[2]، والمقصود هنا ليس الإشارة إلى صوته أو قدرته على الأداء، بل يعني بذلك طريقةَ تقديمه للأغنية في أسلوبها المعاصر، كتحويلها من عالمها السمعي الطربي المجرّد إلى المشهدي والمادي الذي يشبع الأحاسيس الجمالية والتصوّرات الاجتماعية السائدة وربّما الغرائز الجنسية. كما أنّ نظرته للمرأة تدلّ جيّدا على ذلك التحوّل الفكري المادّي حيث يصفها بكونها "زبدة الحياة وأنّها مثل الكريم(*Crème*) الطازج"[3]، أي أنها جاهزة لتكون موضوع متعة. كما أنه يرى أنّ "الأغنية الجميلة، هي التي لا تحمل جنسية"[4]، وقد

---

[1] تعامل صابر الرباعي مع الملحّن مروان الخوري من بيروت ووليد سعد من مصر وخالد البكري من سورية وغيرهم.

[2] أحمد، ريم، الفنان صابر الرباعي في شريط أتحدى العالم صرخة أن استفيقوا، حوار منشور على الموقع التالي:http://www.leblover.com

[3] الموقع نفسه.

[4] الموقع نفسه.

اقتصرت هويته وخصوصيته الثقافية على حشر بعض الكلمات أو الألفاظ الأكثر استعمالا في تونس، والتي استغلّها كمتمّمات وأكسسوارات لفظيّة شكلية كـ"بَرْشَة بَرْشَة" و"يْعَيْشِكْ" و"مزْيَانَة" أو بعض الإيقاعات الشعبية الراقصة كالفزاني والعجمي في أغنية "سيدي منصور" على سبيل المثال هي التي أخرجها من إطارها الديني المقدّس وحوّلها إلى عمل مشهدي مثير للغرائز والشهوات.

3- النمطية الموسيقية والمشهدية في "فيديو كليب" سيدي منصور

1.3 النمطيّة الموسيقية

العناصر الموسيقية	الأشكال النمطية ودلالاتها
الموضوع	إنّ الموضوع المتناول في أغنية صابر الرباعي، هو كغيره من المواضيع المتداولة في صناعة أغاني "الفيديو كليب"، أي الحبّ والغزل والعشق، وهي ظاهرة لا تقتصر على الأغنية العربية المصوّرة فحسب بل نجدها مطروحة بشكل مكثّف في جميع موسيقات العالم. إنّ القصّة في أغنية صابر الرباعي ترتكز على علاقة عاطفية بين رجل وامرأة ولكنّها علاقة غير متبادلة بين الطرفين.

اللّهجة	نلاحظ في قراءتنا للنصّ الشعري استعمال بعض الألفاظ الدخيلة على اللّهجة التونسية، وهي ألفاظ معظمها ذات لهجة ونغمية شعرية مشرقية لبنانية ومصرية بالأساس مثل؛ أَشْهَدْ/ سواه/ بِشْمُوعي/ وكَحِيلَ العينْ/ حُلْوِ الخَدّين/حُلْوِ ومَبْهُور/خُذْ قَلْبِي لَفِين/وحَاكِينِي، مما يجعلنا نستنتج أنّ كلمات هذه الأغنية مكتوبة بلغة ثالثة وهي مزج بين العامية التونسية والمصرية واللبنانية، وهو منهج اختاره كلّ المنتجين لأشعار أغاني "الفيديو كليب" في العالم العربي.
المدّة الزمنية (4.50 د)	يساعد قصر المدّة الزمنية على شدّ انتباه المشاهد والتأثير فيه في ظرف زمني وجيز، كما أنّه يمكّن منتج "الفيديو كليب" من الحدّ من تكلفته المادّية.
التحوّل المقامي	إنّ التحوّل المقامي الذي شهدته أغنية سيدي منصور، والمتمثّل في استعمال مقام النهوند دوكاه عوضا عن طبع الرصد عبيدي، جعلها تتخذ منعرجا واضحا من حيث التوزيع الأوركسترالي في شكله الغربي بالخصوص، حيث نجد عدّة خطوط لحنية بمسافات توافقية تتماشى والتركيب اللّحني الغربي. فمقام النهوند من المقامات الأكثر استعمالا في الأغاني المصوّرة على طريقة "الفيديو كليب" العربية.
الإيقاع	كان التعامل الإيقاعي في أغنية سيدي منصور كما هو موجود في التسجيل السمعي، مختلفا بشكل واضح مقارنة بالإيقاعات المستعملة في شكل النوبة، حيث تمّ تغيير التركيبة الإيقاعية وتحويلها من شكلها المحلّي التونسي إلى

	صيغة إيقاعية متّجهة بشكل كبير إلى الأسلوب المشرقي والغربي، بالرغم من استغلاله لآلة البندير العوامري المستعمل في الفرق المؤدّية للنوبة في إطارها الأصلي. فالتعامل مع إيقاع الديسكو والملفوف والعجمي بأسلوبه المحرّف الذي اختاره موزّع الأغنية يعطي للعمل شكلا راقصا بالمفهوم المشرقي والغربي المتعارف عليهما.
الآلات المستعملة	تحوّل من آلات شعبية كالزكرة والبندير والدربوكة العوامرية إلى آلات طبيعية مثل الكمنجة(*Violon*) والفيولونسال(*Violoncelle*) وآلات الكترونية كالسنتتيزور(*Synthétiseur*) والقيتار باص (*Guitare basse*) والقيتار صولو (*Guitare solo*) والباتري الكهربائي (*Batterie électrique*)...
الأداء	تحوّل من الأداء الحرّ إلى الأداء المقيّد بعدّة مقاييس مضبوطة وبسرعة دقيقة.
الارتجال	كان في شكل أداء كلمة واحدة وهي "يَا عيُونِي"، والمقصود به هنا ليس عيون الولي الصالح بالطبع، بل عيون الحبيبة المتيّم بعشقها وجمالها، والتي يناشدها ويناجيها من بداية الأغنية إلى آخرها واصفا أعينها وخدودها بالخصوص. تُدْرَج هذه الكلمة عادة في الارتجالات والمواويل المشرقية المصرية واللبنانية، حيث يقع الاعتماد عليها وتكرارها العديد من المرّات في أداء الموال مهما طالت مدّته ومهما تغيّر طابعه اللّحني. فالتعامل مع الموال بهذه الطّريقة يؤكّد التحوّل الفنّي لهذا اللّحن الذي اختاره صابر الرباعي، من نغمية تونسية إلى نغمية مشرقية ترتكز على حسن الأداء والبساطة. تلك البساطة التي هي هدف يسعى إليه كل

	ملحن ومخرج، حتى يتسنّى للجميع عملية حفظ الأغنية.
التوزيع	نجد في هذا الإطار عدّة خطوط لحنية بمسافات توافقية تتماشى والتركيب اللّحني الغربي. فمقام النهوند من المقامات الأكثر استعمالا في صناعة أغاني الفيديو كليب المشرقية وهي ظاهرة تبيّن أنّ المنهجية المتوخّاة في تلحين هذه النوعية من الأغاني تسير في اتّجاه نمطيّ واحد، سببه السقوط في إيديولوجية الانفتاح على الموسيقى الغربية واستعمال التوزيع الغربي المبني على التناقط والهرمنة واستعمال الآلات الغربية المعدّلة.

2.3 النمطيّة المشهدية

العناصر المشهدية	المشاهد النمطيّة ودلالتها
السيناريو	كانت القصّة كما تناولها المخرج عبارة عن أحداث خيالية صدرت عن أحلام عاشق ولهان يريد التقرّب من حبيبته التي تتمنّع عن اللقاء وتتعمّد الجفاء؛ وللوصول إليها لم يجد سوى طلب الاستعانة ببركات الولي الصالح سيدي منصور والتوسّل إليه لعلّه يعيد إليه هذه الفتاة الموصوفة بالجمال، ويعده بالمقابل بزيارة المقام وإشعال الشموع به والقيام بما يلزم تلك الزيارة من تبخير للمكان والقيام ببعض المستلزمات العقائدية في صورتها الاجتماعية والثقافية السائدة. ففكرة الحلم التي تصوّرها المخرج في أغنية سيدي منصور تبدو ذكيّة

	جدّا، بحيث تمكّنه من التعامل مع الصورة بكلّ حريّة ودون قيود وإدخال جميع القراءات المشهدية سواء كانت استعراضية أو إغرائية في إطار الخيالي واللاواقعي. تحتلّ هذه المواضيع الغزلية المراتب الأولى في صناعة أغاني الفيديو كليب، وتبقى الصورة المجسّدة لتلك المواضيع، الوسيلة الأكثر نجاعة لشدّ انتباه المشاهد، وعليه، فإنّه من الطبيعي أن تكون الأكثر تكرارا في الأفكار والسيناريوهات.
الديكور	هو فضاء خارجي غير محدّد المعالم، يتكوّن من ثلاثة أماكن وظّفها المخرج بناء على تطوّر الأحداث ونسق القصّة المراد إيصالها للمشاهد بطريقة سهلة ودون عناء، وهي: - مكان أوّل: وجد فيه المغنّي في بداية الفيديو كليب وفي نهايته، يتكوّن من حديقة كبيرة ذات غراسات وألوان زاهية، بها ممرّ طبيعي يتوسّطه فراش ينام عليه صابر الرباعي. كلّ هذا يعطي دلالة أولى ورمزية للمكان في أبعاده وتصوّراته التي حدّدها المخرج منذ البداية، كونها قصّة تتصف بثنائية الخيالي والحقيقي. - مكان ثان: ظهر في شكل ممرّ ضيّق، يمرّ فيه صابر الرباعي مع مجموعة من الراقصات والراقصين الذين يرمز من خلالهم على أنهم من أتباع الطريقة، في اتّجاه غير محدّد ربّما يكون اتّجاه زاوية سيدي منصور مكان التبرّك والتقرّب والالتجاء للولي الصالح قصد طلب رضاه أوّلا ثم طلب الاستجابة لدعوة العاشق الولهان

والملهوف على ملاقاة حبيبته التي عذبته بجفاها. - المكان الثالث: قدّمه المخرج على أنّه مكانا مرتفعا في شكل شرفة أو نافذة يظهر من خلالها صابر الرباعي مناجيا الولي الصالح سيدي منصور صحبة الأتباع والراقصين وهي صورة إيحائية تمثّل مشهدا دلاليا يرمز إلى ارتفاع منزلة الولي الصالح سيدي منصور وقيمته الخارقة. وهنا نلاحظ أنّ المخرج استعان بأحد الملامح والمعالم الأثرية في طريقة اختيار مكان الزاوية الذي يكون عادة في المرتفعات كالجبال والهضاب.	
جاءت الإضاءة في فيديو كليب سيدي منصور وكأنّها إضاءة طبيعية بحكم الأحداث التي دارت في إطار زماني ومكاني طبيعي خارجي، إلا أنها لا تخلو من مؤثّرات ضوئية اصطناعية وظّفها المخرج في بعض المشاهد واللّقطات، فتجدها أحيانا خافتة لإعطاء بعد رومانسي للمشهد وأحيانا أخرى قويّة لإبراز بعض الأماكن الجذّابة سواء كان ذلك في أجزاء الديكور أو إظهار بعض المواضع الحسّاسة في جسد المطرب أو أجساد الراقصات أو الراقصين الذين اصطحبوا صابر الرباعي من بداية الكليب إلى نهايته مما أضفى حيوية واضحة على الفضاء وساهم في إظهار إمكانية التجاوب بين السيناريو والديكور.	**الإضاءة**
تعامل المخرج مع هذا العنصر، بكلّ حرّية دون قيود أو خلفية ثقافية معيّنة؛ فهو لم يلتزم في تصميم الملابس بمحتوى النصّ الشعري أو السيناريو أو حتى السياق الذي تشهده أطوار القصّة، بل عمد إلى أن تكون الملابس	**الملابس**

	بين ما هو تقليدي تونسي كلباس الجبّة البيضاء والشاشية الحمراء والمنتان والبدعية بالنسبة للراقصين وألبسة عصرية مواكبة لموضة البلدان الغربية بالنسبة للفتيات الراقصات، هذا بالإضافة إلى الألوان الجذّابة كاستعمال الأصفر والأحمر والأخضر على سبيل المثال.
الإكسسوارات	استعمل المخرج الكثير من الإكسسوارات التي استغلّها لتبليغ عدّة مفاهيم ومعانٍ، ومن أهمّ هذه الأكسسوارات نذكر الفراش في الحديقة وآلة التسجيل والقفص والحمامة البيضاء والأعلام وغيرها.
الماكياج	استعمل المخرج الماكياج في شكله الخافت بالنسبة لصابر الرباعي والراقصين من الرجال، إلاّ أنّه وظّف بالنسبة للنساء المرافقات والراقصات أنواعا من الماكياج الجذّاب والمثير للشهوات والغرائز، هذا إلى جانب تسريحات الشعر التي كانت تتصف بالجاذبية حيث جعلها المخرج مشابهة للمرأة الغربية الشقراء في شكلها النموذجي النمطي.
حركة الكاميرا	تعامل المخرج في تصوير فيديو كليب سيدي منصور مع الكاميرا بعدة تقنيات؛ كاختياره للقطة الكبيرة (*Le gros plan*) للهيمنة على الجسد بصفة شاملة فيستوعبه كلّه، واللّقطة الكبرى (*Le très gros plan*) حيث ترتكز الصورة تدريجيا على بعض الأجزاء من الجسد كالعين والخدّ والنهد والبطن والأرداف والخصر... بكيفية سريعة حتى لا يتمكّن المشاهد من إشباع غرائزه بصفة كلّية ويبقى متوسّلا لإعادة اللّقطة عدّة مرّات لمزيد التثبّت والتمعّن وحتى يكون طمعه

	متّصلا وأمله لا حدّ له وإن كان دائم الخيبة والإحباط.
الرقص	جاءت الحركة الجسدية الإغرائية في جدلية متناقضة مع الأحداث المسرحية التي حدّدها محتوى السيناريو، إذ فتح المخرج المجال أمام هذا الجسد فيتراوح بين الاجتماعية والإغوائية على أن يكون المنحى الإغرائي هو الغاية، فنلاحظ التركيز على إبراز بعض مناطق الجسد المخاطب للجنس الآخر كإبراز مفاتن حلمة الثديين وصرّة البطن المكشوف مركّزا على حركة الأرداف انطلاقا من النموذج الجمالي المعطى الذي يُخاطب به أيضا إرادة الآخرين من خلال أبصارهم.

تسمح لنا هذه الدراسة التفصيلية أن نذكّر في ختامها، أنّ المرحلة التي تشهدها تونس، مرحلة اضطربت فيها قيم الهوية الموسيقية التقليدية بحكم سرعة التحوّلات السياسية والثقافية وتداعياتها على فنّ الموسيقى. تحوّلات صنعتها إيديولوجية الثقافة السائدة القائمة على التكنولوجيا الرقمية التي "تحكّمت" في ثقافتنا الموسيقية تحكّما واضحا، واتّخذت من الصورة أداة لفرض نمطية موسيقية تذوب فيها الخصوصيات الثقافية بنسق سريع.

فكما نلاحظ، تُعتمد في عرض الصورة، ومن خلال ثقافة "الفيديو كليب"، خلفية الاستخدام والإشباع، أي

استخدام الصورة لإرضاء الحاجيات والرغبات لكلّ الشعوب تحت فكرة الديمقراطية المشهدية المزعومة التي تحمل في خلفيتها فكرة توحيد المحسوسات الصوتية والمرئية لدى كل الشعوب. وهي عقلية إيديولوجيا رأسمالية، تريد استغلال وسائل الاتّصال وتسعى من خلالها إلى خلق نظام ثقافي موحّد تذوب فيه الخصوصيات والهويات الموسيقية، قد تؤدّي إلى قطيعة -أو شبه قطيعة- مع الخصوصيات الموسيقية التقليدية السائدة لدى بعض المجتمعات غير الغربية، كما قد تمهّد تدريجيا لخلق شعوب وثقافات نسخا لبعضها البعض.


الخاتمة

إنّ مجتمعا تحكمه قاعدة "ما نراه هو ما نملكه"، ليس بإمكانه أن يستوعب مفاهيم ومقاصد الهوية الموسيقية كما بيّناه في دراستنا هذه. إنّ الهوية الموسيقية ليست شيئا نشاهده أو نسمعه بقدر ما هي إشارات وبصمات فنّية ذاتية يقترحها الإنسان على نفسه فتعبّر عنه من خلالها. هي ظلّ لذاك الإنسان، ترافقه أينما وجد، لا تعوّضه بل تُذَكِّرنا به، تلازمه إحساسا وشعورا وممارسة، تتماثل وتتطابق معه أحيانا. هي صفة إنتمائية يطلقها على نفسه ليثبت من خلالها وجوده وكيانه. إلاّ أنّه لا معنى لهذا الانتماء والوجود دون اعتبار لغيرية موسيقية تقرّ بمزايا الاختلاف والائتلاف والتنوّع والتماثل والتناقض والتقاطع والتقارب بين لغتين موسيقيتين أو أكثر من أجل ولادة موسيقية تتشكّل من خلالها هوية جديدة كنتيجة لعملية موسيقية انثقافية.

لقد بيّنت الدراسات التي وضعناها في هذا المصنّف أنه ليس بالإمكان الفصل بين فهم الهوية الموسيقية ومقاربات أنتروبولوجيا الثقافة التي خلقت جدلية واضحة بين ما تعنيه المفردات الثقافية من جهة، ومفهمية المفردات في علاقتها بمسائل الهوية والغيرية من جهة ثانية. لذلك، جاء الفصل الأوّل من مبحثنا هذا في شكل قراءة في تنوّع مدلولات الهوية الثقافية.

وقد أظهرنا من خلاله أنّ الكشف عن مختلف المفاهيم الثقافية في أبعادها الاجتماعية والإيديولوجية كان متعدّدا ومتشعّبا من حيث التناول الفكري إلى درجة أنّنا لم نستطع

حصرها في هذا البحث الذي قدّمناه، فكانت النظرة منفتحة منذ البداية لمعالجة تعقّد مختلف الإشكاليات والمفاهيم الفكرية التي تطرحها تلك المفردات في علاقتها بمقاصد الهوية. وعليه، كان من الضروري المسك ببعض التعريفات، بعد المفاضلة بينها ونفي البعض منها بحكم انحيازها الإيديولوجي وعدم خلوّها من الخلفية السياسية والاجتماعية والعنصرية.

وبالرغم من محاولتنا تبيين أنّ الهوية الموسيقية من حيث المقاربة الأنتروبولوجية غير قابلة بأن تنحبس في مفاهيم ثابتة ونهائية، أي خضوعها لسياقات لغوية ودوال أفكار تستدرج المكوّن الفكري من المعقول إلى اللامعقول ومن المجسّد إلى المجرّد ذهابا وإيابا، فإنّه وفي حدود الفهم والتفسير لماهية الهوية الموسيقية، يصل العقل أحيانا إلى الحلقة التأويلية حيث يبقى الفهم نسبيا وظرفيا وغير مكتمل.

لقد حاولنا الكشف عن الإضافات التي جاء به مجال أنتروبولوجيا الموسيقى لصالح الموسيقى، حيث عدّدناها في أربعة عناصر كبرى تعرّضنا فيها إلى مجالات المباحث الموسيقية الجديدة ومكانة الموسيقى في الحدث الثقافي وعلاقتها بالمحيط الذي نشأت فيه من جهة وبالمظاهر الاحتفالية الفرجوية والفضاءات السمعية والبصرية من جهة ثانية...، كما تناولنا إلى جانب تطوّر مناهج البحث الميداني، إشكالية أخلاقيات مهنة أنتروبولوجيا الموسيقى من التزام

بالأمانة العلمية والدقّة في جمع وتحليل الأرصدة الموسيقية المتوارثة عبر مسالك التناقل الشفوي.

كما أكّدنا في معرض تحليلنا على أنّ الهوية الموسيقية قد تأخذ منعرجات فنّية وفكرية جديدة في صورة تغيّر آليات الخلق والإبداع وتقنياتها؛ فالتكنولوجيا الرقمية الحديثة تمكّن الإنسان من اختيارات موسيقية جديدة تغيّر في جاذبية الأصوات وتواتر الدرجات وفي الجرس الموسيقي. وهي بحكم تواجد رحاب واسع من آلات موسيقية الكترونية وأكوستيكية، تخترق الأساليب والمسارات اللّحنية والإيقاعية التقليدية لصالح تراكيب موسيقية جديدة تحدث في الهوية التقليدية اضطرابات في النسق الفنّي والجمالي.

وقد مكّننا ذلك في مرحلة متقدّمة، من أن ننظر في إشكالية الأصيل والدخيل الموسيقي في تحليل اتّخذ منعرجا فكريا فلسفيا، حاولنا من خلاله ربط الصلّة بين المفردتين وعلاقتهما بمناشئ الهوية الموسيقية، وقد انتهى تفكيرنا إلى القول: إنّ الأهمّ ليس القول أنّ هذا أصيل وذاك دخيل بل الأهمّ أن نكون في تناغم وتناسق فكري بين كلّ ما هو أصيل ودخيل، بحيث تكون الهوية الموسيقية في هذا السياق نتيجة لذلك التلاقي فكرا وممارسة.

من جهة أخرى، وعند انطلاقنا في العمل على الاستفادة من الأطروحات النظرية في دراسات ميدانية، بيّنا أنّ التمسّك بالهوية التقليدية في جماعة السْطَمْبَالِي في زمن العولمة

والحداثة، يخلق شرخا ثقافيا لدى هذه الجماعة، والسبب في ذلك أنّ هذه الأخيرة تنظر إلى الهوية أشكالا وألوانا وطقوسا وأساطير تحافظ عليها من أجل إثبات كيانها ووجودها، فتبقى في عزلة اجتماعية وثقافية وفكرية. ذاك ما خلق تجمّعات وتكتّلات سكنيّة داخل أتباعها، لم تتمكّن من تجاوز ما كانت السياسة والفكر العنصري قد ساهما به ، فيما مضى، في خلق هذه الأقلّيات وتأكيد عزلتها، وربّما كان ذلك سببا جوهريا جعل منها قبلة لباحثي أنتروبولوجيا الموسيقى الذين تفحّصوا ثقافتها الموسيقية.

ثم تعرّضنا إلى ثقافة الصورة التي أكّدنا على أنّها انبنت على صورة مشهدية نمطية للأغنية من خلال الثقافة الرقمية التي برزت في النصف الثاني من القرن العشرين. فدخول التقنيات الحديثة إلى مجالات حياة كل متساكني العالم حوّل العقول من التلقّي الموسيقي المجرّد إلى التفكير البصري المحسوس، ومن الخطاب النخبوي إلى الخطاب الشعبوي في ما يطلق عليه ديمقراطية الصورة. إنّ دخول صورة المغنّي الغربي والعربي إلى قلب البيوت أقام ثقافة موسيقية حسب نماذج وقياسات ورموز فنّية معيّنة. فجاءت الأغنية في شكل ألحان وصور نمطية تخدم أغراضا فنّية واقتصادية وإيديولوجية. هي ثقافة السمعي والمرئي التي صبغت الجميع بثقافة وهوية موسيقية حداثية سريعة التبدّل والتغيّر، واخترقت الهوية التقليدية المتّصفة بالثبات والسكون. هي صدمة الهوية الموسيقية التي صنعتها إيديولوجيا الصورة،

صورة ما بعد الحداثة. وقد حاولنا الكشف عن تلك الإيديولوجيا التي أبرزتها سلطة الصورة عن طريق نمطيتها ومن خلال أغنية الفيديو كليب. وقد أظهر تحليلنا لأحد نماذج أغنية الفيديو كليب أنّ هذا الأخير يمثّل فنّا ثوريا جديدا يجمع بين السمعي والمرئي خدمة للصورة وسلطتها.

لقد كانت تلك أفكارا نقلناها للقارئ من خلال ما نعتبره مجرّد مقدّمات في مباحث الهوية الموسيقية، أفكارا صنعتها قراءات متعدّدة المشارب. هي حصيلة تخمينات في ما أتى به الفكر البشري صانع الإيديولوجيا الثقافية في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، وما شهده من سقوط إيديولوجيات على إثر سقوط جدار برلين من جهة وتشييد جدار فلسطين من جهة ثانية وأحداث الحادي عشر من سبتمبر وما آلت إليه من حروب دموية كان لها جميعا تداعيات على الفنون فكرا وممارسة. هذا الفكر الذي بعثر مقاييس ومقوّمات الهويات الثقافية بشكل عام والهوية الموسيقية بشكل خاصّ، فأحدث فيها اضطرابات فنّية جمالية سريعة اضطرّت إلى أن تتبع نسقا سريعا في تحوّلاتها، ووجدت نفسها عاجزة عن السيطرة على الموجود وقادرة على بلوغ المنشود.

إنّ الأهمّ حسب نظرنا هو كيفية صنع هوية موسيقية لأنفسنا، ندركها ونعيها عبر إنجازاتنا وإبداعاتنا الملموسة والمدروسة، وليس عبر الدعوات الإيديولوجية الماضوية الشكلانية.

قائمة المصادر والمراجع

باللّغة العربية

كتب ومقالات

- ابن ياسر، عبد الواحد، حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنتروبولوجية، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، تطوان، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002. ص. 40-62.

- أومليل، علي، سؤال الثقافة، الثقافة العربية في عالم التحوّل، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005. 159 ص.

- بشة، سمير، التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس (1856-1998)، دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية، أطروحة الدكتورا في علوم وتقنيات الفنون، اختصاص نظريات الفنّ، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، 12 ديسمبر 2007. 607 ص.

-----،--، عندما تكون المثاقفة بديلا لتجاوز عقدتيْ الهوية والغيرية في الإنتاج الموسيقي المعاصر في تونس، أشغال مخبر البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنلوجيات وتنمية الكفاءات، 2006، ص. 1-34.

-----،--، الفصل والوصل بين التراث والحداثة في الإنتاج الموسيقي التونسي المعاصر، مجلّة الحياة الثقافية، ع. 181، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، مارس 2007. ص. 48-57.

----،--، التثاقف في الممارسة الموسيقية المعاصرة في تونس من خلال تجربتين :"لقاء 85" لأنور براهم و"تجلّيات" لمحمد زين العابدين، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمّقة في علوم وتقنيات الفنون اختصاص نظرية الفنّ، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2003. 142 ص.

- بلقزيز، عبد الإله، في البدء كانت الثقافة نحو وعي عربي متجدّد بالمسألة الثقافية، المغرب، إفريقيا الشرق، 1998. 173 ص.

- بن عبد العالي، عبد السلام، بين الاتّصال والانفصال، دراسات في الفكر الفلسفي، ط.1، الدار البيضاء، دار توبكال للنشر، 2002. 127 ص.

- بيده، حبيب، الممارسات التشكيلية التونسية المعاصرة: مفاهيم إيديولوجية، إشكاليات شكلانية، تونس، منشورات وحدة البحث حول الممارسات الفنّية الحديثة بتونس، فعاليات الملتقى الذي انتظم ببيت الحكمة بقرطاج، جامعة تونس، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، أفريل 2005. ص. 37-51.

- بوحديبة، عبد الوهاب، التنافس بين الأمم: من عنف الدول إلى حوار الحضارات، كتاب مشترك، أعمال الندوة الفكرية العالمية التي نظّمتها جمعية البرلمانيين التونسيين تحت عنوان حوار الحضارات والتضامن الدولي، تونس، جمعية البرلمانيين التونسيين، 2002، ص. 183- 207.

- (الـ)تريكي، فتحي، التثاقف وصدام الحضارات، الحياة الثقافية، ع. 79، تونس، وزارة الثقافة، نوفمبر1996. ص. 6-9.

- (الـ)توحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، الليلة التاسعة،ج1، بيروت، منشورات المكتبة المصرية، د.ت. 448 ص.

- (الـ)جابري، محمد عابد، إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر: صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟ بيروت، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظّمها مركز دراسات الوحدة العربية، 1987. ص. 29-58.

----، --، المثقّف العربي، همومه وعطاؤه، عنوان الدراسة: المثقّفون في الحضارة العربية الإسلامية، حفريات استكشافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نشر مؤسسة عبد الحميد شومان، ديسمبر 1995. ص. 37-82.

- خواجة، أحمد، الذاكرة الجماعية والتحوّلات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، أليف، منشورات البحر الأبيض المتوسّط، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 1998. 316 ص.

- دوبري، ريجيس، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002. 297 ص.

- (الـ)زاهي ، فريد، الجسد والصورة والمقدّس في الإسلام، المغرب، إفريقيا الشرق، 1999. 147 ص.

----، --، العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، مطبعة دار المناهل، المغرب،منشورات وزارة الثقافة، 2005. 266 ص.

- زعيم، هلا، الفيديو كليب ودوره المحتمل في تشكيل ثقافة الجيل الناشئ العربي، باحثات، كتاب مشترك متخصّص يحمل عنوان: الصورة وتجلّياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004. ص. 208-222.

- زين العابدين، محمد، الجغرافيا السياسية اليوم ومواقع الفنون في إقامة الحوار بين الإسلام والغرب. الموسوعة العالمية في السياسات والتنمية الثقافية، أشغال البحوث في الثقافة والتنمية، تونس، وزارة التعليم العالي، وزارة البحث العلمي في التكنلوجيات وتنمية الكفاءات، 2007. ص. 1-21.

- (الـ)سعيداني، منير، استحالات المثقّف والثقافة والممارسة الثقافية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007. 362 ص.

- (الـ)سويدي، محمد، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته، ط.1، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991. 271 ص.

- (الـ)سيالة، مراد، الأسس العامّة للإثنوموزيكولوجيا، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، جانفي 2007. 88 ص.

- صاغية، حازم، الكاميرا الديمقراطية، كتاب مشترك متخصّص يحمل عنوان؛ الصورة وتجلّياتها البصرية في الثقافة العربية، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005/2004. ص. 184-206.

- (الـ)صقلي، مراد، الموسيقى التونسية وتحدّيات القرن الجديد، تونس، قرطاج، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 2008. 83 ص.

- (الـ)طالبي، محمد، عيال الله، أفكار في علاقة المسلم بنفسه وبالآخرين، كيف يجدّد العقل الإسلامي، وعيه بنفسه وبمحيطه العالمي، أنجز الكتاب؛ منصف وناس- شكري مبخوت وحسن بن عثمان، ط 3، سلسة شواغل، تونس، سراس للنشر، 2006. 194 ص.

- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، مجلّة عالم المعرفة، الكويت، نشر المجلس الوطني للثقافة والآداب، 2000. 463 ص.

- عطوي، رفيق خليل، صورة المرأة في شعر الغزل الأموي ط.1، بيروت، دار العلم للملايين، د.ت. 216 ص.

- عيد، منصور، كلمات من الحضارة، ط. 1، بيروت، دار الجيل، 1995. 255 ص.

- فارمر، جورج هنري، دراسات حول الآلات الموسيقية الشرقية، ترجمة؛ قريعة، محمد الأسعد، آلة شعبية من شمال

إفريقيا، بقلم هنري جورج فارمر، مجلّة الحياة الثقافية ع. 181، تونس، وزارة الثقافة، 2007. ص. 151- 160.

- فوكوياما، فرانسيس، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، تر. فؤاد شاهين وجميل قاسم ورضا الشايبي، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1993. 355 ص.

- (الـ)قرفي، محمد، الموسيقى التونسية بين الكلاسيكية وظواهر التحديث، مجلّة الحياة الثقافية، ع. 5، تونس، نشر وزارة الثقافة، جوان 1978. ص. 113-119.

- (الـ)قليبي، الشاذلي، نظرية صراع الحضارات في ضوء المبادئ والقيم الإسلامية، كتاب مشترك، أعمال الندوة الفكرية العالمية التي نظّمتها جمعية البرلمانيين التونسيين تحت عنوان حوار الحضارات والتضامن الدولي، تونس، جمعية البرلمانيين التونسيين، 2002، ص. 29-44.

- لوكارك، جيرار، الأنتروبولوجيا والاستعمار، تر. جورج كتورة، ط. 2، مج. 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1990. 240 ص.

- قوجة، زهير، صناعة آلة القمبري التونسي وتقنيات عزفها، مجلّة الحياة الثقافية ع. 181، تونس، وزارة الثقافة، 2007. ص. 179- 186.

- (الـ)كاتب، حسن ابن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975. 146 ص.

- كوبر، آدم، الثقافة، التفسير الأنتروبولوجي، تر. تراجي فتحي، مراجعة. ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، ع. 349، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، مارس 2008. 327 ص.

- (الـ)مصباحي، محمد، بأيّ معنى يمكن أن يكون ابن رشد مدخلا لحوار الحضارات، أعمال الندوة الدولية، ط. 1، المغرب، منشورات ما بعد الحداثة، 2005. ص. 17-38.

- ناتي، جون جاك، تمجيد الموسيقولوجيا، تر. سمير بشة، تونس، منشورات كارم الشريف، 2011. 168 ص.

- (الـ)نمر، عبد المنعم، الثقافة الإسلامية بين الغزو والاستغزاء، القاهرة، دار المعارف، 1987. 375 ص.

- هاني، إدريس، حوار الحضارات، ط. 1، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2002. 176 ص.

- هناني، إبراهيم، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، تطوان، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002، ص. 114-124.

- وصفي، عاطف، الأنتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1971. 464 ص.

- (الـ)وليدي، يونس، المقدّس والفرجوي في الليلة العيساوية، كتاب جماعي يحمل عنوان؛ الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا»، تطوان، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002. ص. 31-39.

- يسري، جيهان، الاتّجاهات الحديثة في دراسات الصورة الذهنية في الدراما المرئية، سلسلة آفاق المعرفة، مجلّة عالم الفكر، مجلّد ع. 33، نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004/09/01 ، ص. 19-20.

- يوسفي، حسن، الحساسية الأنتروبولوجية في المسرح المغربي: مطارحات حول "العودة إلى الأصول"، كتاب جماعي يحمل عنوان "المسرح والأنتروبولوجيا"، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2000. ص. 65-88.

مجلاّت

- مجلّة الحياة الثقافية في عددها الخاصّ بالموسيقى التونسية، ع. 181، نشر وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، مارس 2007. 230 ص.

- مجلّة الحياة الثقافية في عددها الخاصّ بالموسيقى، ع. 5، نشر وزارة الشؤون الثقافية، 1978. 152 ص.

كتاب مشترك

- الإنتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا، فعاليات ملتقى خميس الترنان، تونس، الدار التونسية للنشر، 1984. 151 ص.

باللغة الفرنسية

1. Ouvrages et articles

BEN AHMED, Mohamed, *La pensée entre l'un et le multiple*, Tunis, Maisons Arabe du Livre, 2005. 263p.

BEN CHENEB, Rachid, *La fête religieuse et populaire dans l'Islam*, in: Encyclopédie de la Pléiade, France, Gallimard, 1965.p. 199-207.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, 1963. 167p.

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Coll. Repères, Paris, La Découverte, 1996. 123p.

DEMORGON, Jacques, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos Economica, 2000. 340p.

DUVIGNAUD, Jean, *La fête civique*, in: Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade France, Gallimard, 196. p. 238-268.

ELENI, Lazidou, *Arts d'Afrique: l'écart entre « culture » et « civilisation »*, Tunis, Conférence Internationale Art d'Afrique et Culture de l'Homme, textes réunis par Mohamed Zinelabidine avec le concours de l'UNESCO, Unité de Recherches Interart, Transcréation et Musique de l'Université de Sousse. p. 35-44.

FLEURET, Maurice, *Orient-Occident et action Culturelle*:

مجلة الحياة الثقافية، ع 5، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، 1978، صفحة واحدة (140).

GRANDGUILLAUME, Gilbert, *Langue Arabe et état moderne au Maghreb*, in: Coll. Etudes de l'Annuaire de l'Afrique du nord, Nouveaux enjeux culturels au Maghreb, CRESM. p. 79-88.

GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse, L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns, Montréal-Québec, 2000. 564p.

-------------, ---, *Musiques du monde arabo-musulman, guide bibliographique et discographique*, approche analytique et critique, Paris, Dar El-Ouns, 2004. 463p.

HUNTINGTON, Samuel. P, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000. 545p.

--------------, --- Samuel. P, *Qui somme nous ? Identité Nationale et choc des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2004. 397p.

J. HERSKOVITS, Melville, *Les bases de l'Anthropologie culturelle,* Paris, Maspero, 1967. 327 p.

LARGUECHE, Abdelhamid, L*es ombres de Tunis, pauvres, marginaux et minorités aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Arcantères, 1999. 457 p.

LAROUI, Abdallah, *La crise des Intellectuels Arabes, traditionalisme ou historicisme ?,* Paris V, François Maspero, 1978. 221 p.

MAUSS, Marcel, *Fait social et formation du caractère, article publié dans la revue Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 2, Montréal, Les Presses de l'Université, automne 2004, p. 135-140.

MOINDROT (Isabelle), *La représentation d'opéra, poétique et dramatique*, Paris, PUF, 1993. p. 1-71.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses Universitaires, 2007. 75p.

PLATON, *Œuvres complètes*, T. II, Belgique, Gallimard, 1970. 1671p.

SEMPRINI, Andrea, *Le multiculturalisme*, Coll. Encyclopédique, Que sais-je ? Paris, Presse Universitaire de France, 1997. 127 p.

WEBER (Édgard), *Maghreb Arabe et occident français, Jalons pour une (RE)connaissance interculturelle*, Paris, Presses Universitaires de Toulouse- Le Mirail, Publisud, 1989. 406 p.

ZINELABIDINE, Mohamed, *Art, Religion et politique : paroles et pointillés*, in: Parole d'artiste, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, ISMT, Laboratoire de Recherche « Culture et Nouvelles Technologies et Développement ». p. 49-66.

--------------, --- *L'Interculture entre visage et mirage du présent,* in : Dictionnaire International des Politiques de Développement Culturel, Tunis, Ministère de l'Enseignement Supérieur, Ministère de la Recherche Scientifique, des Technologies et du Développement des Compétences, Université de Tunis, Le Laboratoire de Recherches en Culture, NTIC, et Développement, 2007, p. 97-118.

2. Dictionnaire

Dictionnaire encyclopédique universel, Italie, Hachette, 1997, p. 861-862.

3. Webographie

مواقع واب باللّغة العربيّة

- أحمد، ريم، الفنان صابر الرباعي في شريط أتحدى العالم صرخة أن استفيقوا، حوار منشور على الموقع التالي: http://www.leblover.com

مواقع واب باللغة الفرنسية

BASTIDE, R, Acculturation, in: Encyclopédia Universalis, pp. 1-114 et suivant, 1998- retour, in: Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX, G et LOEB, O.M, Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

BERRY, J, Acculturation et adaptation psychologique, in: Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX, G et LOEB, O.M, Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

REDFIELD, R- LINTON, R et HERSKOVITS (M.J), Memorandum on the Study of Acculturation in American Anthropology, N°. 38, 1936, in: Acculturation antagoniste, d'après DEVEREUX, G et LOEB, O.M, Voir: http://prso.wanadoo.fr/geza.roheim/html/accultur.htm

4. Lectures complémentaires

AROM, Simha et ALVAREZ-PEREYRE, Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS, 2007. 173p.

AZIZA (Mohamed), *Les formes traditionnelles du spectacle*, Coll. Esthétique et Civilisation, Tunis, S.T.D, 1975. 87p.

BEN AHMED, Mohamed, *La flamme et le cristal*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1991. 249p.

----------------, ---, *La passion du savoir*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1989. 165p.

----------------, --- *Une mondialisation alternative pour survivre au néolibéralisme*, Tunis, La Nef, Centre de Publication Universitaire, 2001. 327p.

BEN GARFI (Mohamed), *Musique et spectacle, les formes de composition dans le théâtre lyrique arabe*, thèse de doctorat, Université de Paris, Sorbonne, Paris IV, UFR, Musicologie et Histoire de la Musique, juin 2000. 695p.

BERQUE (Jacques), *Langage Arabe du Présent*, Paris, Gallimard, 1974. 392 p.

DEMORGON (Jacques), *L'interculturation du monde*, Paris, Anthropos Economica, 2000. 166 p.

DUVIGNAUD (Jean), *Fêtes et civilisations*, suivie de la fête d'aujourd'hui, Paris, Actes Sud, 1991. 259p.

------------, -- *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977.153p.

ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009. 250p.

JACOBSOHN, Ricardo E, *Spectacle vivant, spectacle sur support, esthétique comparée des arts du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 1990. 256p.

LAPASSAGE, George, *La transe*, Paris, Que sais-je ?, Presse Universitaire de France, 1990. 127p.

LARGUECHE, Abdelhamid, *Les ombres de la ville, pauvres, marginaux et minoritaires à Tunis (XVIIIe et XIXe siècle)*, Tunis, Centre de Publications Universitaires, 1999. 457p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Tunis, Cérès, 1994. 148.

NATTIEZ, J.J, *La musique, la recherche et la vie, un dialogue et quelques dérives*, Montréal, Leméac, 1999. 256p.

-------------, ---, *Musicologie générale et sémiologie*, France, Christian Bourgois Editeur, 1987. 401p.

MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien ; le composteur*, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2001. 396p.

MOLINO, Jean, *Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/ INA, 2009. 489p.

REVAULT D'ALLONNES (Olivier), *La Création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, KLINCKSIECK, 1973. 300p.

RIVIERE, Claude, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, 1995. 158p.

ROUSSEAU, J.J, *Essai sur l'origine des langues*, Tunis, Cérès, 1995. 119p.

KRISHNAMURTI, Jiddu, Commentaires sur la vie, Coll. j'ai lu, Buchet/ Chastel, 2010. 475p.

KRISHNAMURTI, Jiddu, Le sens du bonheur, Paris, Stock, 2006. 299p.

TMARZIZET (Kamel), *Tunisie, rites et cérémonies*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1979. 106 p.

TRAN VAN (Khé), *L'Acculturation dans les Traditions Musicales de l'Asie*, in : International Review of Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 5, Zagreb, 1974, p. 181-190.

فهرس الحوارات

الشخص المحاور	الصفة	التاريخ	توثيق الحوار	المكان
أحمد عاشور	موسيقي	2005/11/14	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس
أحمد عاشور	موسيقي	2005/11//09	تسجيل سمعي	المعهد العالي للموسيقى بتونس
حسين عمومي	موسيقي	2002/12/14	تسجيل سمعي	قصر النجمة الزهراء
علي اللواتي	فنان تشكيلي	2002/12/18	تسجيل سمعي	مقهى فلة بالمنار
قدسي أورقنار	موسيقي وباحث	2002/12/13	كتابة	قصر النجمة الزهراء
محمد القرفي	موسيقي	2004/01/15	كتابة	مقهى بشارع الحبيب بورقيبة
محمد القرفي	موسيقي	2002/03/18	كتابة	نزل الهناء
منير السعيداني	أستاذ علم الاجتماع بكلية صفاقس	2010/11/25	كتابة	مقهى باريس تونس
زهير قوجة	أستاذ بالمعهد العالي للموسيقى بتونس	2002/01/15	كتابة	المعهد العالي للموسيقى بتونس

كشف المصطلحات

Ethnoscénologie	إثنوسينولوجي
Ethnomusicologie	إثنوموسيقولوجيا
Socioculturel	اجتماعي ثقافي
Stylistique	أسلوبية
Authenticité	أصالة
Accessoire	أكسسوار
Possession	امتلاك
Anthropologie musicale	أنتروبولوجيا الموسيقى
Séparation culturelle	انفصال ثقافي
Opérette	أوبرات
Ballet	بالي
Acculturation	تثاقف
Contre-acculturation	تثاقف مضاد
Interrelation	تداخل علائقي
Pluralité	تعدّدية
Multiculturalisme	تعدّدية ثقافية
Contrepoint	تناقط
Enculturation	تنشئة ثقافية
Sous-culture	ثقافة فرعية
Géopolitique	جغرافيا سياسية/ جيوسياسية
Déterminisme	حتمية
Modernité	حداثة
Cercle herméneutique	حلقة تأويلية
Alchimiste	خيميائي

Symbole culturel	رمز ثقافي
Symbole linguistique	رمز لغوي
Socioculturel	سوسيوثقافي
Sémiologie	سيميولوجيا/ علم العلامات
Formalisme	شكلانية
Chauvinisme	شوفينية
Rite	طقس
Phénoménologie musicale	ظاهراتية موسيقية
Culte	عبادة
Rationaliste	عقلاني
Archéologie musicale	علم الآثار الموسيقي
Organologie	علم الآلات
Psychologie sociale	علم النفس الاجتماعي
Altérité	غيرية
Vaudeville	فودفيل
Chronologique	كرونولوجي
Interculturalité	مثاقفة
Abstrait musical	مجرّد موسيقي
Concret musical	مجسّد موسيقي
Immanent	محايث
Idiophone	مصوتة بذاتها
Intelligible	معقولي
Intelligibilité	معقولية
Conceptualisation	مفهمية

Musicologie	موسيقولوجيا
Musique profane	موسيقى دنيويّة
Musique populaire	موسيقى شعبية
Relativité	نسبية
Model	نموذج
Harmonie	هرمنة
Herméneutique	هرمينوطيقا/ تأويليّة
Hollywoodienne	هوليودية
Certitude	يقينيّة

إصدارات منشورات كارم الشريف

- المسيحيون المصريون و علاقاتهم بالمسلمين في القرن العشرين- الدكتورأحمد الحذيري.
- الفن الإسلامي: المفهوم و النشأة و الجماليات -الدكتور محمد الكحلاوي.
- مناقب السيدة عائشة المنوبية - تأليف أبوالعبّاس أحمد التادلي- تحقيق ودراسة: الدكتور محمّد الكحلاوي- تقديم ومراجعة : الأستاذ الدكتورتوفيق بن عامر.
- نيتشه و الفلسفة- محمد المزوغي.
- فوكو و الجنون- محمد المزوغي.
- الحماسة في الشعر العربي القديم - الدكتورالمنجي القلفاط.
- التحليل و التأويل: قراءة في مشروع محمد عابد الجابري- علي المخلبي
- الاتصال السياسي في العراق زمن الاحتلال :خطاب التيار الصدري نموذجا- سعاد الصديقي.
- الصحافة الإلكترونية العربية : الأسس و التحديات - محمد المعمري
- الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج -كمال الرياحي.
- ديوان الشجرة - جنات البخاري - شعر.
- برج الرومي – سمير ساسي - رواية.

- تفاح الكلام - فاطمة بلال -شعر.

- سفر الخروج - لطفي العربي البرهومي -شعر.

- الجريدة : حكايات بسيطة- محمد ساسي الكركري - قصص.

- أنا خاتم العاشقين - ناجي الزعيري.

- توبة ابليس -وليد الشريف - شعر.

- سيدة النساء- عصام الدردوري -شعر.

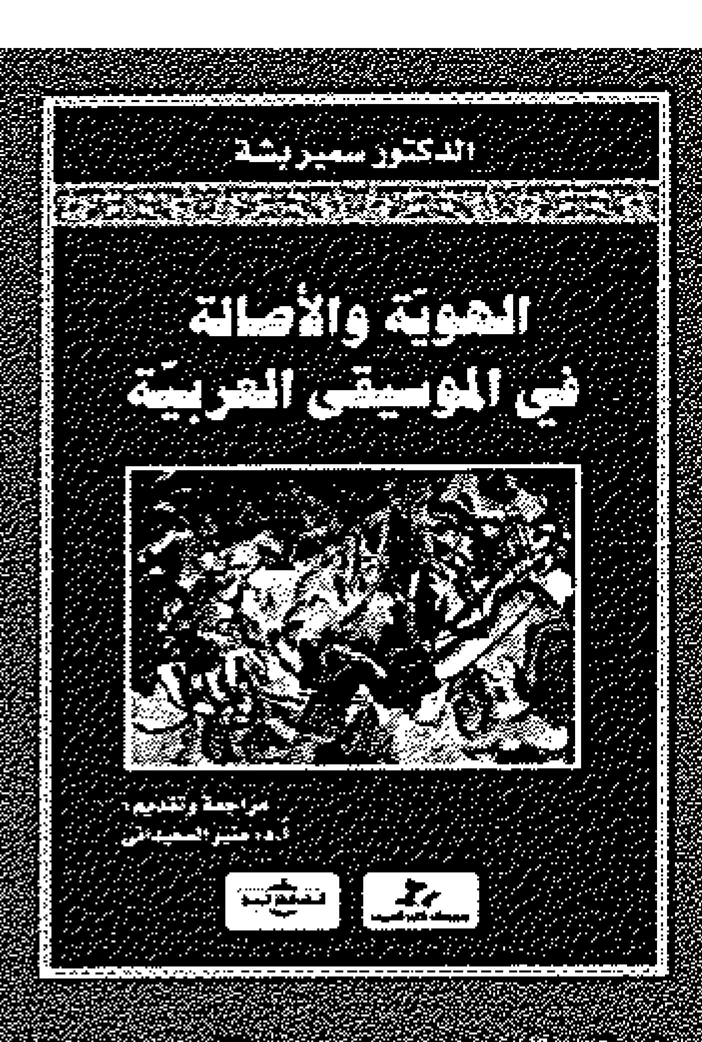
- تمجيد الموسيقولوجيا- الدكتور سمير بشة.

- إمرأة ... في زمن الثورة- فاطمة بن محمود .



المغاربية لطباعة وإشهار الكتاب

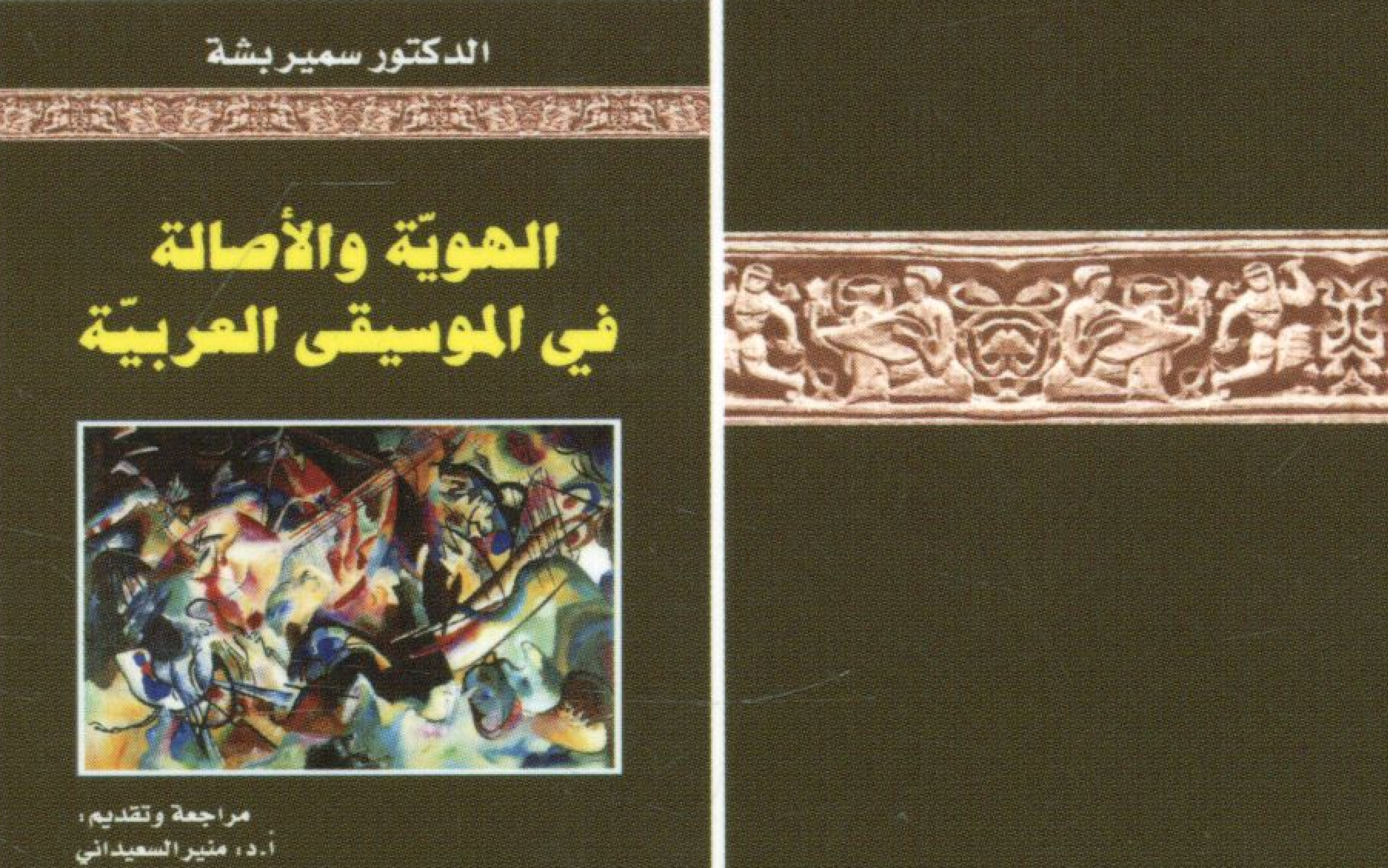
الهاتف : 471 837 70 - الفاكس : 263 837 70



في خضم المراوحة بين وجه السؤال هذا ووجهه ذاك وتقليب مضامينه التاريخية تتراءى لنا أوجهه الحديثة والمعاصرة تلك التي يولي نحوها المؤلف اهتمامه مراوحا بين مكوّني الموسيقى العربية المعاصرة، "المتقن" و"الشعبي". تمثل في ذلك، كما يتراءى لنا من خلال النصّ، تحديات عدة أوّلها ذلك التعقد البالغ لمسارات الموسيقى الشعبية إنتاجا وإنجازا وتوزيعا وثانيها تحدي الإلمام بتوزع هوية الموسيقى العالمة أو المتقنة بين هوية فردية (هوية الملحّن) وهوية أجناسية (نوع الموسيقى أو جنسها) وهوية لحنية (القطعة الموسيقية) وهوية موسيقية (المدارس الموسيقية) وهوية قومية (بلد ما) وهوية ثقافية (حضارية).

وفي بعض وجوه السؤال الحديث والمعاصر في الهوية الموسيقية تحدّ ثالث مردّه أن الهوية هاهنا كما هي في كل موضع وحال هوية متعدّدة الوجوه ومتنوّعة التعابير، متحوّلة وتفاعلية ووضعياتية كما أشار إلى ذلك دونيس كوش الذي يستشهد به المؤلف غير ما مرّة في نصّه. للهوية في تفرّدها وجوه متغيّرة حسب الأوضاع بحيث تبدو مسارا من الاستحالات والتشكل المتجدّد أبدا تتكوّن لتتفكك لتعيد تكوّنها من جديد. ولكنها وفي اعتمادها على مؤشرات وجودها الزمانية والمكانية تستقي لقسماتها خصائص من ترابطها العلائقي متعدّد المستويات بحيث تكون الجماعة هي الراسمة لحدود ما تبديه من سمات. وفي ترافق الوجهين وتداخلهما ما يجعل مسألة الهوية مسألة اجتماعية. هي بناء تاريخي اجتماعي مسترسل الحلقات دائم الربط بين الفردي الشخصي والجماعي والمجتمعي وبين ما هو خصوصي ومتفرّد من جهة وما هو عمومي ومشترك من جهة أخرى.





ظلّت مباحث الهويّة الموسيقيّة في الفكر العربيّ من المواضيع التي لم تلق سبل التناول من قبل المختصّين في الموسيقولوجيا بالرّغم من الجدل الذي حام حول إشكاليّة الهويّة العربيّة في علاقتها بالآخر الغربيّ طيلة أكثر من قرن. ومن دون أن نعلّل أسباب ذلك تاريخيّا وفكريّا، فإنّ التفكير في الهويّة الموسيقيّة يشكّل ضرورة ملحّة تفرضه التغيّرات الثقافيّة والسياسيّة التي يشهدها العالم خاصّة على إثر سقوط جدار برلين وإقامة جدار فلسطين من جهة، وأحداث الحادي عشر من سبتمبر من جهة ثانية، وتداعيات كلّ ذلك على الفنون بصفة عامّة فكرا وممارسة وما أحدثته من شروخات فكريّة زعزعت الهويّات الثقافيّة في كلّ أصقاع العالم وما آلت إليه من اضطرابات إبداعيّة اخترقت مفاهيم ومقاصد الهويّات الموسيقيّة الشكلانيّة التقليديّة.

من ثمّ، حان الوقت بأن نتجاوز تلك الطروحات التقليديّة [illegible] الهويّة الموسيقيّة باقتراح استمراريّة فكريّة منفتحة في كلّ الا[illegible]فصليّة أو انتمائيّة فكريّة إقصائيّة خاصّة وأن هذه الهويّة هي أساسا [illegible] تندمج مع المتخيّل الفكريّ الذي يجمع بين التناقضات الإيديولوجيّ[illegible] التاريخ، لصالح هويّة يعقلها الفكر فيحدّد من خلالها انتماءه وانتسابه [illegible]تنا وفي كلّ مرّة نبحث عن هويّتنا الموسيقيّة تذهب هذه الهويّة من أم[illegible] مفهوم مجرّد مجسّد، لا من خلال السّمع والبصر، بل من خلال البصير[illegible]

ISBN 978-9938-802-31-3





السعر:
14 د.ت
14 $



